

أدب ورقة

الديمقراتية

مجلة الثقافة الوطنية

يونيو ٢٠٠٩ - العدد ٢٨٦

وليد صير: عاشق الموسقى



قصص من الطيب صالح

(الجلسة دوبله):
نعيش العاشر على
ذهب الماضي

عنوان الكشف
وعبد الهدى الجزار:
الفن والحرية

إدوارد سعيد:
الإقامة بين
الثقافات



أدب ونقد

مستشار التحرير: فريدة النقاش

المشرف الفنى: أحمد السجينى
إخراج فنى: عزة عز الدين
مراجعة لغوية: أبو السعود على

لوحة الغلاف الأمامى الفنان: صلاح طاهر
الرسوم الداخلية للفنانين: محمود الهندى ودوفيق هلال

الاشتراكات لمدة عام
باسم الأهالى / مجلة (أدب ونقد) : داخل مصر ٧٥ جنيهها
البلاد العربية ٧٥ دولارا / أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولارا

يمكن إرسال المواد على العنوان البريدى أو البريد الإلكترونى:
Cairo 680 @ Yahoo. com

الراسلات: مجلة (أدب ونقد) ١ شارع كريم الدولة / ميدان طلعت حرب
القاهرة / هاتف ٢٥٧٩١٦٢٨ / ٢٩ فاكس ٢٥٧٨٤٨٦٧

محتويات الكتاب

- **مفتاح: وليد منير عاشق الموسيقى يعزف لحنه الأخير..... عيد عبدالحليم ٥**
- إدوارد سعيد: الإقامة بين الثقافات / دراسة/ د. فخرى صالح ٩
- المربع الذهبي: إدوارد سعيد، جرامشى، فوكو، فانون / دراسة/ تامر القزاز ١٥
- الأصوات الشعرية الجديدة / دراسة/ محمد على شمس الدين ٢٥
- المستاجر الجديد / مسرح/ د. ماجدة إبراهيم ٤٧
- ريجيس دويرية: فعيش الحاضر على مذهب القرن التاسع عشر / حوار/ د. محمد برادة ٥١

• الديوان الصغير:

- حفلة تمر: قصص من الطيب صالح / إعداد وتقديم/..... حلمى سالم ٦١
- ملامح الفن المصرى / فن تشكيلي/ عزالدين نجيب ٨١
- بدرالديب فى إجازة تفرغ / ذاكرة الكتابة/..... توفيق حنا ٨٨
- رضوان الكاشف: ساحر السينما المصرية / المصوراتى/ .. عيد عبدالحليم ٩٥
- عبد الهادى الجزار: الفن والحرية / وجهه/ أمنية فهمى ١٠٣
- خطاهما تسير على الغيم / شعر/ عزت الطيرى ١١٢
- المظروف الصغير / قصة/ فوزي شلبي ١١٧
- ثعالب صغيرة تلهو على الجسر/ قصة/ محمد فرج ١٢٠
- جنون البقر / قصة/ ليلى حمودة ١٢٢
- دولت / قصة/ طارق المهدوى ١٢٥
- عائلة أبو قويق/ قصة/ فاروق الحبابى ١٣٥
- رحمة محمود الدسوقي / قصة/ غادة فاروق ١٣٨
- الحبيبة التي لا تحبه حمدى الأسيوطى ١٤١
- القصة وما فيها ماجدة عبد البديع ١٤٤



وليد منير

عاشق الموسيقى يعزف لحنه الأخير

عبيد عبد الرحيم

وقد أصدر عبر رحلته الإبداعية مجموعة من الدواوين منها «والنيل أخضر في العيون»، و«قصائد للبعيد البعيد»، وبعض الوقت لدهشة صغيرة، و«قيثارة واحدة.. وأكثر من عازف»، وهذا دمى.. وهذا قرنفل، و«سيرة اليد».

وتعد تجربة وليد منير الشعرية من أغزر تجارب هذا الجيل وأكثرها تمثيلاً مما يمكن أن يسمى بـ«الشعر الصافي»، على حد تعبير بول هالييري، حيث نرى فيها ذلك الانحياز للغة الشعرية التي تتکئ على موروث صوفي عميق بحيث يصبح الشاعر بموروثه الثقافي وتجربته الواقعية في موقف المكاشفة - دائماً - من خلال اتكائه على رؤية تستنطق دلالات الأشياء، فتتحرّك اللغة من سباتها المعجمي إلى أفق التلاقي مع فورة الواقع واشتباكاته المتعددة، وهذا التلاقي الحميم - رغم ما فيه أحياناً من صدام عنيف - جعل الشاعري يبحث - دائماً - عن إيقاع موسيقى لنصيه الشعري - فكان بذلك أكثر ابتكاء جيله التزاماً بفكرة الإيقاع داخل القصيدة - فلم يذهب كما ذهب الكثيرون إلى كتابة قصيدة النثر فقد كان يرى أن الموسيقى تساوى معادلة الوجود

بعد رحلة معاناة
مع مرض
«الكبد» رحل
الشاعر وليد
منير أحد أبرز
الأصوات
الشعرية في
جيل
السبعينيات من
عمر يناهز
الثانية
والخمسين عاماً
 فهو من مواليد
١٩٥٧ بالقاهرة

أدب ونقد

وفي ذلك يقول في إحدى شهادات الإبداعية: كانت الموسيقى تصيبني كالسحر بحالات متباينة: البهجة أحياناً، والحزن أحياناً، والحنين إلى أشياء بعيتها أحياناً، وكانت تشير في الطفولة، أحلام يقظتي فأذوب في هذه الأحلام دونما انقطاع. وعندما درست في كلية الهندسة كنت أشعر أن معادلات الفيزياء، وأشكال الهندسة الفراغية، وتقابل العناصر في المصفوفات، كبيانات تمتلك، في جوهرها حساسية خاصة للإيقاع، إن في الإيقاع شيئاً من التصوف والغنوش، كأنه ينطوي على سر الحقيقة، وحقيقة السر،

وهو بهذا يؤكد افتتانه باللغة وما تنتجه من علاقات إيقاعية - ليس بالمعنى التقليدي وإنما بقدرة هذه اللغة على التجاوز والتمرد والإنسانية في بنية الواقع المعاصر فاللغة - هي المقول الشعري - ليس مقصودة لذاتها وإنما كوسيلة للتوليد المعنى، حيث كان يرى أن الكون أعمق وأكثر خبرة وحكمة، وأشد قناغها وهذا معنى من معانٍ مظهره الإيقاعي؛ وهو عبر ذلك كلّه يرسم «سيفاس الدهشة»، يدعو مفردات الحياة وعناصر الوجود ليحاورها ويسائلها عن الزمن المفقود والحلم الضائع

أنا أدعوك إلى ذاكرتى كل جناح
وألى أناشودتى كل نسيم ويلدُ
ليس من حق أحدٌ

أن يمسح الغبرة عن حلمي
فحلمي هكذا يعجبني
سويته خيطاً من النور وخيطين من
الغبطة حتى يغلب الشوق الهمدُ

وريما هذا التماس مع اللغة - بفتحاتها الدلالية - جعله مفتونا بالفلسفة باعتبارها «تضيء ما لا يضاء إلا بها، وباعتبارها، مشاركة للشعر في كونها اكتشافاً لمدارات الأعمق».

كان «وليد منير» مفتوناً كذلك بسير الباحثين عن المعنى - عبر التاريخ الإنساني - وليس التاريخ العربي فقط، فكما أغرم بأبي حيان التوحيدي الذي تناص معه في عدد من مقولاته، وكتب عنه واحدة من أهم قصائد ديوانه «هذا دمى وهذا قرنفل»، وهي قصيدة «اللقاء الأخير مع أبي حيان التوحيدي»، والتي يقول فيها:

البحر ترجمانه الرياح

والريح ترجمانها الشجر

والشمس ترجمانها الصباح

والغيوم ترجمانه المطر

وأنت يا قلب الغريب أين ترجمانك؟

أَدْمَ وَلِدَ

وما العجائب التي يجري بها لسانك؟
إن شئت لم تشا.

وان شررت عاود الظما
كأنك الحيران في المسالك
تفتحت لحزنك الممالك.
وغلقت لحزنك الممالك.

بالمثل - أيضاً - كان اقتتنانه بقصة «ديوجين»، الفيلسوف الذي حمل مصباحه الصغير
كي يبحث عن الحقيقة والتي كتبها شعراً في قصيدة «المصباح»، من ديوان «بعض الوقت
لدهشة صغيرة»، والتي يقول فيها، طالقاً العنوان لأسئلته الفلسفية: حول الحياة
والوجود:

ما الذي يفصل مصباح «ديوجين»، عن
النور وهذا الشمس ما حاجتها إلى
خطوة قلبي؟

كل شيء كان مخطوطاً إلى الليل الذي
لا يكشف المصباح في عتمته شيئاً.

أنا وحدي تأملت الحقيقة
ثم أيقنت ضلالى وانصرفت

هذا الحس الفلسفى الذى سيطر على «وليد منير» فى الشعر سيطر عليه أيضاً فى
حياته العلمية والنقدية، فقد ترك تخصصه العلمي بعد تخرجه في كلية الهندسة -
التي ربما اسهمت دراسته في تشكيل معمار القصيدة عنده - ليتجه إلى دراسة الأدب
وتحديداً «فلسفة الفن»، فأعاد أطروحته عن «صلاح عبد الصبور وجدلية اللغة والحدث
في المسرح الشعري الحديث»، من أكاديمية الفنون.

كان «وليد منير» يرى - دائماً - أن الفلسفة إذا تجاورت مع الفن تخلق حالة من
«الحرية الملزمة»، إن صحة التعبير حيث يقول: «الحرية في الشعر، كما أفهمها، هي
توسيع المساحة التي تحدها الحدود الأصلية بحيث يستمر الجدال، على نحو دائم، بين
التوسيع والمحصر، والفن بطبيعته لا يقبل الموقف الفوضوي، أنا برأيء من كل الأفكار
المسبقة حين أكتب الشعر، وأؤمن أن الشعر برأيء من كل شاعر يلج إليه بفكرة مسبقة».
هذه هي الحرية الحقيقية، أما قوانين النوع الفنى فهى ليست كما يظن غالباً
الأوراق، عدداً من الأفكار المسبقة. إنها، بالأحرى، النواة الصلبة للنوع

آدَبٌ وَنُفُذٌ الفنى ذاته.



وهذه الرؤية قد يختلف معها الكثيرون، لكنها - على كل حال - كانت إحدى قناعات شاعرنا الراحل. وأحد جماليات الكتابة عنده، وإن تعددت هذه الجماليات ومنها درامية النص الشعري، والذى جعله يتوجه إلى كتابة المسرح الشعري فكتب عدداً من المسرحيات كان أشهرها «شهرزاد تدعو العاشق إلى الرقص»، وهي نص درامي مكثف قائماً على بنية التساؤل حول مفردات الحياة: «ما الحب؟، ما الموت؟، ما الواقع؟، ما الحلم؟، ما الحياة؟، وما الغاية؟».

هذه الأسئلة رغم بعدها الفلسفى العميق / وهى أسئلة أولية / كانت المفردات التى سعى الشاعر - وراءها عبر تجربته الشعرية والإبداعية - شكلاً عاماً - لييفك شفرتها، رغم أنه كان يدرك أن النهاية ستأتى فجأة، وأن الموت - رغم كثافة الأسئلة - هو الذى يحمل الإجابة الوحيدة، ولعل ذلك ما يشير إليه هذا المقطع الدال من ديوان «سيرة اليد»، يقول: قارئ الكف قال له:

ستعيش طويلاً
وتنعم دفءاً وعافية
فتتفاءل

لكنه حين أمعن في كفه
قال لا بنته ضاحكاً:
يا عبير

أنا لا أرى في يدي

خط مستقبلٍ ■

أدب ورثة

إدوارد سعيد

الإقامة بين الثقافات

فخرى صالح

كنت واقفاً أتابع مناقشات المجلس الوطني، في تلك الفترة العصيبة من الحياة السياسية الفلسطينية عندما انقسمت المنظمات الفلسطينية وضاقت بها السبل فعقدت اجتماعها في عمان لتحقيق الوحدة التي أدت في ما بعد إلى اجتماع الجزائر الذي خرج بإعلان الدولة الفلسطينية (وقد شارك إدوارد في صياغة ذلك الإعلان وترجمته إلى الإنكليزية). فجأة التفت خلفي فوجدت إدوارد واقفاً يتابع النقاش الدائر في جنبات قصر الثقافة في عمان. كان يلبس بدلة بيضاء، على ما أذكر، وكان معه فتى أدركت لاحقاً أنه ابنه الوحيد وديع. ترددت كثيراً فلم أكلمه على رغم أنني كنت متلهفاً للقائه منذ قرأت كتابه «الاستشراق»، في ترجمة الصديق كمال أبو ديب، وبعضاً من دراساته ومقالاته باللغة الإنكليزية. تملكتني الخجل حينها، وعندما لست في نفس الجراة على محادثته كان قد ذهب. علمت في ما بعد أنه غادر في تلك اللحظة عائداً إلى الولايات المتحدة لأنه حضر خصيصاً ليبدى تضامنه مع إعادة اللحمة إلى منظمة التحرير

التقيت إدوارد سعيد مرتين، الأولى عام 1984 وقت عقد المجلس الوطني الفلسطيني في عمان، والثانية عام 1991 في عمان أيضاً. في المرة الأولى لم أكلمه ولم يكلمني

أدب ونقد • عن جريدة الحياة

الفلسطينية، ويدلى بصوته في اجتماع المجلس الوطني الفلسطيني، في ذلك الوقت، ويذهب.

المرة الثانية التي التقى فيها كانت في بهو فندق الأردن في عمان. كنت جالساً مع الروائي المغربي المعروف الطاهر بن جلون أجري معه حواراً ساخناً، وكان وقتها قد حصل على جائزة غونكور الفرنسية عن روايته، *ليلة القدر*، وفجأة جاءت النحاتة الأردنية الصديقة مني السعودي وقالت لنا إن إدوارد سعيد موجود في الفندق. ذهبنا معاً، الطاهر بن جلون، ومني، وإنما لنسلم عليه. كان مضطرب الحال يروح ويجرء في جنبات بهو الفندق. أخبرنا إدوارد عندما حضر أنه أضاع مفتاح غرفته، وبعد أن وجده قادنا إلى ركن في بهو الفندق تجلس فيه عائلته: زوجته مريم وابنه وديع، الذي ميزته مرة أخرى على رغم أنه اقترب من سن الشباب، وابنته نجلا. كان إدوارد في تلك الفترة قد علم أنه مصاب ب النوع صعب من سرطان الدم، لكن ظهره ونشاطه وحيويته الفكرية لم تدل إلى أنه شخص مريض. المدهش أنه كان لطيف العشر، على عكس ما سمعت عنه من بعض الأصدقاء الذين أخبروني أنه رجل متكبر صعب. لقد عرفنا واحداً واحداً على أفراد عائلته، وكان منشرح الأسaris، على رغم التوتر الذي أصابه بسبب ضياع المفتاح.

أتذكر هاتين الحادثتين لأن لأربط بين الكتابة والشخص؛ بين إعجابي بكتابات إدوارد الذي يعود إلى أوائل ثمانينات القرن الماضي والذكريات الشخصية الشحيحة التي ما زالت حية في ذهني عنه. الغريب أنني لم أر إدوارد بعدها، لكنني تتبع أخباره من خلال الأصدقاء وعلى رأسهم الصديق الشاعر الراحل محمود درويش. لقد شغل إدوارد وكتابته ومرضه، أحاديثنا، محمود وانا، منذ منتصف التسعينات وحتى رحيل إدوارد عن هذا العالم عام ٢٠٠٣، وهكذا أصبحت كتابات المفكر والناقد العالمي الكبير رفيقاً... تتبع معظم ما ألف من كتب، وما نشر من دراسات ومقالات، ومعظم ما كتب عنه من كتب ومراجعة، وما شن عليه من حملات لأنه كان الناطق باسم الفلسطينيين، والقضايا العربية، في أميركا بخاصة، والغرب بعامة (نشرت كتابي الأول عنه، دفاعاً عن إدوارد سعيد، عام ٢٠٠٠). أتاح لي الصديق الراحل محمود درويش ترجمة بعض مقالات إدوارد، والكتابة عنه، لتنشر في مجلة، الكرمل،... كانت الكرمل المطبوعة الرفيعة التي نشرت فيها كتاباتي وترجماتي لإدوارد سعيد؛ والفضل كله يعود إلى محمود درويش الذي أفتقده صديقاً عزيزاً لا يغيب.

آدـهـ وـنـفـ أصبحت كتابات إدوارد، منذ أكثر من عشرين عاماً ويزيد، رفيقاً يومياً

لى؛ مصدراً معرفياً وتحليلياً يغور في ثنايا كتابتي النقدية، ويعينني في الوقت نفسه على تشكيل مواقفي من النصوص والتجارب والحياة بعامة. لقد أصبح بمثابة أبي الروح؛ الشخص الذي أذكره عندما أحس بالضعف في الحياة الصعبة، واستعين بموافقه الصلبة وكتابته الواسعة المعرفة، الذكية اللمحة، وتحليلاته البارعة للنصوص والمواقف وتجارب البشر. إنه شخص لا ينسى، كما أن إنجازه المعرفي اللافت يجعل المرء يشعر بالعجز وعدم القدرة على الإضافة إلى ما كتبه تحليلاً وتعليقأ، وسيراً لأعمق النصوص وسياقات المعرفة الشاملة.

إن إدوارد مفكر عالمي نجد اسمه ومنجزه حاضرين بقوة في الموسوعات الغربية التي تؤرخ للنقد الأدبي والنظري وعلوم الأنثربولوجيا ودراسة الآخر ونقد الموسيقى، ويصعب اختزاله إلى بعد الجغرافيا ومسقط الرأس. لم يكن إدوارد سعيد مجرد أستاذ للأدبين الإنكليزي والمقارن في جامعة كولومبيا الأمريكية، ولم يكن فلسطينياً يثير لفطأ في الأوساط الأكاديمية والإعلامية الأمريكية والغربية فقط، بل ذاقداً وباحثاً ومنظراً على مستوى الإنسانية. ولهذا تتواتي الكتب والدراسات التي تصدر عنه بعد وفاته.

لم يكن مشروع إدوارد النظري والنقدى والفكري دفاعاً عن ثقافة العرب وحضارتهم، بغض النظر عن الجوانب المظلمة في هذه الثقافة، كما يحاول أن يقول بعض مسوؤلى عمله ضيق الأفق. إن مشروعه الكبير يتلخص في تفكيك الفكر الغربي، ونقد هذا الخطاب الذي اخترع الآخر، الشرقي والعربي والمسلم، ليميز ذاته عن آخره الذي يقع في أدنى سلم الحضارة، مبرراً حملته الاستعمارية على الشرق. ومن هنا عمل إدوارد سعيد منذ كتابه، بدايات، على قراءة منظور الغرب عن ذاته، وتحولات هذا المنظور ورؤيه الذات من خلال رؤية الشرق اللاعقلاني، الحسى غير المتحضر. ذلك كان مشروعه في «الاستشراق» و«القضية الفلسطينية» و«تغطية الإسلام» و«الثقافة والإمبريالية». وقد وسع مشروعه ليشمل قراءة دور المثقفين في العصر الحديث، غرباً وشرقاً، ليعيد إحياء الدور الرسالي للمثقف، الذي تلاشى في الغرب بتأثيرات العولمة ونشوء الشركات المتعددة الجنسية التي بدأت توظف المثقفين والأكاديميين ليقدموا لها خبراتهم بغض النظر عن التأثيرات السلبية التي تنشأ عن المعلومات التي يقدمها هؤلاء الخبراء.

أدهـ وـقد من هنا يبدو تأثير إدوارد سعيد مزدوجاً في الثقافة الغربية، وكذلك

في الثقافات الأخرى عبر ترجماته إلى لغات عدّة في العالم ومن ضمنها التركية والصربيّة واليابانية والماليزية، ومن خلال تلامذته الكثيرين الذين درسوا على يديه في جامعة كولومبيا أو من خلال قراءتهم لكتبه؛ وأنا واحد من هؤلاء الذين تتلمذوا عليه عن بعد، ويتمثل هذا الدور المزدوج في قراءته الأركيولوجية المعمقة للثقافة الغربية وتفكيره خطاب هذه الثقافة؛ وفي نشاطه الخلاق عبر الكتابة والحوارات التي كان يدلّى بها للصحف والمجلات والإذاعات ومحطات التلفزة الكثيرة التي كان يظهر على شاشاتها مدافعاً عن القضية الفلسطينية ومندداً بالإمبريالية الأميركيّة الصناعيّة. إنه يربط إذاً بين عمله الأكاديمي ودوره كمثقف منتم إلى الحقيقة راغب في التشديد عليها في وجه السلطة أيّما تموّضت هذا السلطة وأينما وجدت.

كان إدوارد مقيماً بين الثقافات، كما وصف نفسه أكثر من مرة؛ فهو ضد ما يسميه سياسات الهوية، ومع هجنة الهويات وتلاقي الثقافات، وضد صراع البشر القائم على الأصول والأعراق والانتماءات الجغرافية والمناطقية الصغيرة. وقد كان نضاله الأساسي في كتابته هو أن ينبه الغرب والشرق، الشمال والجنوب، إلى أن حروب البشر، التي تستند إلى ما يسميه صمويل هنتنغيتون صراع الحضارات، هي حروب مدمرة للهويات نفسها، مضرّة بالبشر جمِيعاً غالبيين ومغلوبين. ومن هنا تميّزه المدهش بين ما يسميه النسب *filiation* والانتساب *affiliation*، فالنوع الأول من العلاقة التي تقوم بين الفرد وعائلته ومجتمعه ذو طبيعة قسرية لا اختيار فيها، فيما يكون الانتساب حراً قائماً على الابتكار والرغبة الإنسانية العميقه لخدمة فكرة أو قضية من دون التمترس خلف آراء مسبقة أو تحيزات معينة. ولهذا السبب، ولإيمانه بالاختيار الحر ويدور المثقف الرسالي، عاد إدوارد سعيد، في أيامه الأخيرة، ليكتب عن علاقة المذهب الإنساني بالنقد الديمقراطي في كتاب صدر بعد وفاته.

كتابه إدوارد لا تتحصّر في بعدها السياسي الاجتماعي، بل تعيد النظر في المفاهيم النظرية، وتسعى إلى تحليل المسائل الكونية الكبرى، ومن ضمنها الموت والغياب عن هذا العالم. في كتابه، حول الأسلوب الأخير، الذي صدر بعد وفاته بثلاث سنوات، يتأمل إدوارد كتابة الروائيين والشعراء والموسيقيين والمخرجين والفلسفه الكبار، من قامة يوريبيدس وتوماس مان وجان جينيه وبيتهمون وريتشارد شتراوس وفيشكونتي وكفافي ولامبيدوزا وشيدور أدورنو. يتأمل إنجازهم على الحافة النهاية للعمر، قارئاً في أعمالهم الأخيرة انحناءات الأسلوب ودورانه حول هوة مفتوحة تفضي **أدب ونقد إلى الموت.**

ومع أن إدوارد كان مشغولاً بموضوع، الأسلوب الأخير، قبل وفاته بسنوات عدة، وكان ألقى عدداً من المحاضرات حول هذا الموضوع، الذي يجدل الميتافيزيقا باللسانيات والنقد الأدبي، وربما الأنثروپولوجيا، فإن شعوره باقتراب الموت منه في السنوات الأخيرة، التي عاشها مريضاً منها القوى، جعله يحذّر الاقتراب من مشروعه الأخير على نفسه، والذي ظل يفكّر فيه طوال سنوات وسنوات. لكن الفكرة الجوهرية التي حاول إدوارد البحث عنها موجودة هناك في ما كتبه، وفي ما لم يكتبه كذلك. فهو يبحث عن تحولات الكتابة في مسيرة المبدعين، ويشرح كيف يؤثر اقتراب شبح الموت من المبدع صانعاً تعرجات وشروحًا عميقاً، وتعارضات لا حلول لها في نصه الإبداعي، كأنه كان يتأمل، وهو على حافة الموت ونهاية العالم، مشروعه الشخصي، ورغبته في أن يقول كلّمته الأخيرة قبل أن يلوّح بيديه مودعاً مفتريه الأرضي الأزلين الذي اختاره بنفسه، كما فرض عليه وعلى شعبه في زمن الاستعمار الذي ظل يسكنه كشخص وباحث ومفكراً راداً أن يفتح الكتابة على أمل لا شفاء منه.

أقام إدوارد، على مدار عمله كله، صلات تسبّب بين المثقف اللامنتمي والمثقف المنفى الذي يجد صعوبة بالغة في التأقلم والإحساس بالألفة مع المحيط (وهي الأحساس التي تميز المواطنين وأبناء المجتمعات الأصلية، أو تلك المستقررين الذين تربوا في أحضان الوطن والثقافة). وظل يفضل هذا النوع من المثقفين الذين لا يحسون بالراحة أو الطمأنينة، بل إنهم يحسون بعدم الاستقرار ويشهرون بضرورة الحركة الدائمة مسبّبين عدم الراحة لآخرين كذلك.

أصر في كتابته، كما في سيرته الشخصية، على أن المثقف المثال بالنسبة إليه هو ذلك «المرتحل، والضيف الموقت». إن المثقف المنفى، واقعاً ومجازاً، يرى الأشياء بصفتها عارضة، لا بصفتها أمراً لا مناص منه، وينظر إليها بصفتها سلسلة من الاختيارات التاريخية للرجال والنساء، بصفتها وقائع اجتماعية صنعتها البشر لا بصفتها أشياء طبيعية، كما يقول في كتابه الثاقب النظر، تمثيلات المثقف.

كأنه بتشديده على صفات المثقف اللامنتمي، بالمعنى الإيجابي للكلمة، وعلى الكاتب المنشق الذي يقول الحقيقة للسلطة، بغض النظر عن قوة السلطة ومكان تمويعها، يشير إلى الطبيعة الانشقاقية للأسلوب، في لحظة نضج الكاتب وبلوغه **أدّه ونقد** قمة إبداعه، أو في اللحظات الأخيرة من العمر.



وَلِعَلْ كُتَابِهِ الْأَخِيرِ، الَّذِي يَرْتَحِلُ بَيْنَ اشْكَالٍ وَأَنْوَاعٍ عَدَةً مِنَ الْكِتَابَةِ وَالْإِبْدَاعِ، مِنَ الرَّوَايَةِ إِلَى الشِّعْرِ، وَمِنَ الْفَلْسَفَةِ إِلَى الْمَسْرَحِ، وَمِنَ الْمُوسِيقِيِّ إِلَى السَّينَمَا، مِنْ بَيْنِ تِلْكَ الْمُؤْلِفَاتِ الَّتِي تَلْخُصُ فِي مَجْلِدٍ صَغِيرٍ تَجْرِيَةً مُبْدِعَةً فِي النَّظَرِ إِلَى كُتَابَاتِ الْآخَرِينَ، وَكَذَلِكَ إِلَى كُتَابَتِهِ الشَّخْصِيَّةِ، إِلَى أَسْلُوبِهِ الَّذِي يَتَرَجَّعُ بَيْنَ مَوْضِعِيَّةِ النَّاقِدِ وَالْمَنْظَرِ الْأَدْبَرِيِّ وَالْأَدِيبِ الَّذِي يَبْدُوا أَسْلُوبَهُ بِالنَّسْبَةِ إِلَيْهِ بِمَثَابَةِ الْبَصْمَةِ الْمُتَفَرِّدةِ الَّتِي لَا تَشَبَّهُهَا أَخْرَى ■

المربع المذهبى

إدوارد سعيد، جرامشى، فوكو، فانون

تامر القراز

أنطونيو جرامشى

نشأ جرامشى في جزيرة سردينيا في الجنوب الإيطالي لأسرة كبيرة العدد يبلغ عدد أبنائها سبعة أبناء، وكان الجنوب الإيطالي وقتها فقيراً إذا ما قورن بشمال إيطاليا فقد كان أغلب سكان الجنوب من الفلاحين البسطاء في حين تركزت في الشمال أعمال الصناعة والتجارة لتشكل مجتمع أكثر شراء من مجتمع الجنوب، كما كانت اللهجات الإيطالية في تلك الفترة متعددة وكثيرة حتى أنها قد تستعرض في بعض الأحيان على الإيطالي نفسه.

وقد أثرت تلك الأمور بطبعية الحال في جرامشى تأثيراً كبيراً فشعر بأن الجنوب الفقير لا يستحق هذه الظروف المعيشية لأنها بنهاية الأمر جزء من إيطاليا، وكان أول ما لفت وثار انتقاده وأفكاره هو: «إذا تسيطر لهجة فلورنسا الشمالية على المخاطبات الرسمية للدولة والأعمال الأدبية الرفيعة» وهل يوجد ما يميز تلك اللهجة؟! أم أن ذلك مجرد أنها شعالية أي لهجة الطبقة الشريعة؟.

وقد استمر هذا الأمر في إثارته حتى التحق بقسم اللغويات بكلية الآداب وتأثر بعلم اللغة التاريخي وبدأ يقترب أن ازدهار لهجة فلورنسا يرجع إلى الأوضاع الاجتماعية السائدة والعلاقات الحاكمة بين الأقاليم الإيطالية.

اللهجة واللغة لا ضد هاد والرغبة في التغيير والانتصار للطبقات المقهورة هي أسس ومنطلقات

التفكير عند جرامشى وهى التى ساهمت فى وضعه لعدد من المصطلحات الرائدة فى مجال الفكر الإنسانى.

فقد تأسست مقولات جرامشى الفكرية على ضرورة التخلص من هيمنة الطبقات البرجوازية التى لا تفكر إلا فى مصالحها الخاصة وتحرير الطبقة المتوسطة والطبقة العمالية من نير هيمتهم واستبدادهم، ومن ثم كان لابد لهذه الطبقات المهمشة من مجتمع مدنى حر وقوى يدافع عنها بصلابة وقوه.

ويتكون كل مجتمع - من وجهة نظر جرامشى - من وعيين وفکرين متتصارعين، ووعى وفکر يخص الطبقة الرأسمالية (وهو السائد)، ووعى وفکر يخص الطبقة العاملة (وهو المهمش)، وبطبيعة الحال يدخل كلاهما فى صراع دائم بهدف تحقيق الهيمنة ويسعى كل طرف للانتصار.

وفي سبيل تحقيق هذا الانتصار يرى جرامشى ضرورة تحليل كل من ثقافة الطبقة المسيطرة وثقافة الطبقة المهمشة والبحث عن أسباب الكمون والخضوع فى ثقافة الشعب وعن عوامل الهيمنة فى ثقافة الطبقة المسيطرة وصولاً إلى تدمير أو استيعاب أو إعادة تشكيل ثقافة الطبقة المسيطرة.

وفى محاولة لتحقيق هذا الهدف سعى لفهم الثقافة البرجوازية السائدة وتحليلها ووجد أنها تقوم على تصنیف طبقى على النحو التالي:

- عمل يدوى: يهبط بأهمية الإنسان إلى مستوى الآلة

- عمل ذهنى : يرتفع بالفکر إلى شخص متميزي مختلف عن سواه

فإذا كان من المفترض أن تقوم الطبقة العاملة أو الطبقة المهمشة عموماً بتفكيك هذه البنية الثقافية البرجوازية وإعادة صياغتها بما يتفق مع مصالحها فإن ذلك يتم عبر وسائلتين:

الأولى: كسر نخبوية المعرفة

الثانية: دعم الثقافة الشعبية

وقد بدأ هذا الأمر جلياً فى إعلانه أن (كل البشر فلاسفة) فهو من خلال تلك الدعوة يقوم بكسر نخبوية المعرفة أو احتكارية الفلسفة من ناحية ومن ناحية أخرى يدعم الثقافة الشعبية. من خلال تزكية الروح الفلسفية لدى العامة بحثاً عن البنية الخاصة بفلسفتهم الذاتية.

فGramsci يرى أن الفرق بين الفلسفة المتخصصين والفلسفة الشعبين هو فرق كمى وليس كيفى بمعنى أن كليهما لديه الملكة الفلسفية والتنظيرية وإن امتاز الأول بقدرته على التعبير والصياغة وأمتلك الأدوات المعرفية والقدرة المنهجية والتفكير الدقيق اللازم لبناء النظرية الفلسفية.

آدبو وَفَدَ ومن ثم فالطبقات المهمشة غير مطالببة باعتمان فلسفات وأيديولوجيات

الطبقات المسيطرة بدعوى أنهم يعرفون ما لا يعرف المهمشون أو أنهم يتميزون عنهم على العكس من ذلك فالطبقات المهمشة يمكنها أن تنمو فلسفتها الخاصة، وليس الهدف من ذلك تحويلهم إلى فلاسفة متخصصين وإنما تشكيل ثقافة مغايرة للثقافة السائدة من أجل مناورتها أو تدميرها أو احتواها.

ويرى جرامشي أن فلسفة الجماهير توجد في ثلاثة مستويات مهمة، حددها كما يلى:

- الجملة بما تحويه من أفكار ومفاهيم

- الحس العام السليم أو الفطرة

- المعتقدات الشعبية أو الفلوكلور

وبالتالي فمن الضروري تنمية الثقافة الشعبية وتطویرها حتى يمكنها مواجهة ثقافة الطبقة المسيطرة هذه المواجهة التي تتخذ شكل صراع ثقافي ولا يمكنها اتخاذ شكل الحوار أو المناقشة حسب رأى جرامشي.

وتتسع دائرة الخطاب الأيديولوجي المسيطر لدى جرامشي فتشمل وثائق الدولة وخطاباتها الرسمية ورسائلها وبياناتها، بل يصل لأكثر من ذلك حين يتساءل إن كانت أحكام القضاء تعبر عن وجهة نظر القاضي أم وجهة نظر الدولة، حتى لو كان القاضي يحكم بمعتضى مواد القانون، فإنه في النهاية يعبر عن رؤية الدولة التي صاغت هذا القانون، وكذلك مدرسون التاريخ بالمدارس والمؤسسات التعليمية فهم يشرحون وجهات نظر الدولة ورؤيتها للأحداث والشخصيات التاريخية ولا يعبر عن رأيه الذاتي أو وجهة نظره هو.

يستمر جرامشي في تحليله للثقافتين فيرى أن ثقافة الطبقة المسيطرة تكتسب هيمنتها من حجم إنتاجها الأيديولوجي ومن خلال قدرتها على اقناع جميع الطبقات بأنها تدعم مصالحهم وحقوقهم أو إنها تقدم ما يمكن فعله من أجلهم.

وعلى الجانب الآخر يعترف جرامشي باستحالة استبدال الثقافة المسيطرة كلياً وإنما يكون المطلوب من الثقافات المهمشة أن تنمو قدرتها على المناورة والمناوشة بهدف إزاحة ثقافة الطبقة المهيمنة أو تعديلها أو احتواها.

وبالتالي فالطريق الوحيد المتاح هو الانتقال من الثقافة المهيمنة إلى الثقافة البديلة عبر خط مرن وملتو يمثل برأى جرامشي الفعل الثوري.

وينقلنا ما سبق إلى التساؤل الذي حير جرامشي كثيراً وهو: لماذا ينبع هذا الفعل الثوري في إيطاليا على الرغم من أنه ينادي بما فيه مصلحة الشعب الإيطالي وكسر لبوتقة القهر والذل المحيطة بحياتهم؟

إن جرامشي يجيب عن هذا التساؤل بتحليله للمجتمع الإيطالي، فقد وجد

أدلة وآفاق أن المجتمع الإيطالي يتركب من تحالف قوي بين الصناعيين في الشمال

والأقطاعيين في الجنوب وتمكن هذا الحلف من اكتساب قبول الطبقة البرجوازية الصغيرة بما شكل له تواجداً مناسباً ومقبولاً ومحاطاً بالشرعية الراشدة التي وفرتها له الطبقة البرجوازية.

ومن ثم استطاعت تلك الطبقة أن تهيمن على المجتمع الإيطالي وأن تسوق مفاهيم أنها الأصلح والأفضل للمجتمع وأن انتهاج سياساتها من شأنه دعم مصالح الدولة بكل وليس أفرادها فحسب.

وعلى الجافب الآخر وجد طبقتين مهمتين من العمال وال فلاحين كل منهما يعاني من مشكلات تبدو مختلفة في ظاهرها وإن كان جوهرها واحد.

ومن تلك النقطة تحديداً يوضح جرامشي بداية الخلل برأيه، فالوضع النموذجي من وجهة نظره كان يقول بتكون تحالف مضاد بين العمال وال فلاحين لمواجهة تحالف الأقطاعيين وكبار الصناع ومن ثم تصبح ساحة المعركة هي الطبقة المتوسطة، البرجوازية الصغيرة، والتي بمقدورها أن ترجع أحدي الكفتين، لكن ذلك لم يحدث، فلا الطبقتين إحدتا ولا حاولتا اجتذاب الطبقة المتوسطة، ليتساءل جرامشي عن السبب وراء ذلك فيرجعه إلى أمرين:

- التعدد اللغوي في المجتمع الإيطالي والذي لم يسمح بوجود حوار مشترك فعال.
- التشظي الثقافي الذي قسم البلاد إلى أطياف عدّة.

ومن ثم ارتفعت أهمية عناصر اللغة والأدب والثقافة لدى جرامشي، بل يمكن القول أنها تحولت إلى ساحات قتال، فمن مصلحة الطبقة المسيطرة الابقاء على حالة التشظي اللغوي والثقافي في المجتمع لضمان عدم حدوث هذا التحالف مطلقاً.

وفي المقابل يبدو طريق الخلاص لتلك الطبقات في تمهيد الطريق نحو مزيد من الوحدة اللغوية والثقافية.

وسأسعى الآن إلى محاولة فهم وجهة نظره حول الهيمنة والأيديولوجيا ودور المثقف وعلاقة ذلك ببرؤيته للأدب.

٤٠ دور المثقف

يؤمن جرامشي بأن الأيديولوجيا هي صناعة المثقفين وبالتالي على الطبقة العاملة أن تبني طبقة من مثقفيها وتدعهم من أجل إنتاج الأيديولوجيا الخاصة بها، فيجب أن تكون الثقافة الثورية ذاتية من داخل الطبقة المهمشة نفسها.

ويعتقد جرامشي أن كل البشر مثقفون بالفطرة ويمتلكون مقومات الثقافة بطبيعتهم لكن وفي الوقت ذاته ليس كل هؤلاء البشر يلعبون الدور الاجتماعي الذي يقوم به المثقف، كما رفع من قيمة الدور الذي تلعبه وسائل الإعلام وصناعة الثقافة في عصرنا الحديث كالتعليم والجرائم، حيث أوضح أنها تنتج وتصنع هيمنة ثقافية

آدَبٌ وَلُقْدَ

بشكل ما.

ومن ناحية أخرى يرى أن وسائل الإعلام والتعليم الحالية لا تدعم تنمية وتطوير الثقافات الخاصة بالفئات المهمشة والطبقات العاملة ومن ثم فإن الدور الحقيقي للمثقف يكمن في العمل على تنمية وصناعة ثقافات تلك الطبقات.

ويطريقة أخرى يمكن القول إن هناك رأفين يشكلان فلسفة الإنسان تجاه العالم ورؤيته الخاصة له وهما:

- البيئة المحيطة أو السياق الاجتماعي والتاريخي ويشمل: الديانة والمعتقدات والخرافات ووجهات النظر السائدة والتاريخ والحس العام والفطرة واللغة.

- الوعي النقدي: تحليل الظواهر السابقة عبر العقل البشري وتكون موقف ازاء العالم بهدف المشاركة في صياغة وصناعة الواقع والتاريخ.

أهمية الأدب عند جرامشي:

تحتل كل الأدوات الثقافية التي من شأنها دعم نضال الطبقات المهمشة وحفرها للتحرك والثورة مرتبة متقدمة في فكر جرامشي، فالأدب بوصفه المادة الدائمة والمنتشرة والسهلة أيضاً يمكنه أن يقنع الناس ويناقشهم ويدفعهم لاتخاذ مواقف جديدة.

وينطلق جرامشي في تحليله هنا ليتساءل هل شعور المواطن الياباني حينما يقرأ ذاتي هو ذاته شعور المواطن الإيطالي؟، من المؤكد أن لكلهما شعوراً مختلفاً، يرجعه جرامشي إلى ارتباط ايقاع الحركة الأدبية بيقاع حركة المجتمعات ويشكل أكثر دقة ايقاع الحركات التقدمية بالمجتمعات.

وقد صب جرامشي اهتمامه على الجانب الاجتماعي في الأدب وسعى لاستنطاق الأيديولوجيات الكامنة في النصوص كما اهتم بدور الأدب ووظيفته وكيفية تلقيه وشيوخه.

ولم يقتصر اهتمام جرامشي على الأدب الرسمية أو التي تحظى بدعم المؤسسة بل امتد اهتمامه ليدرس الأدب الجماهيري وكذلك الشعبين أو الفولكلور.

وكان هدفه في دراسة تلك الأنواع قراءة الأيديولوجيات المهيمنة على النصوص وقراءة كيفية تلقى القراء لتلك الأيديولوجيات، وبالتالي يلعب النص لديه دوراً مباشراً في الهيمنة من خلال وظيفته الثقافية.

ولا يدعو جرامشي خلال ذلك إلى إبداع فن جديد فهو يرى ذلك مستحيلاً، فالفن يجب أن يكون مرتبطاً بالواقع والتطور الاجتماعي وليس بالرغبات أو المطالبات وإنما يدعو إلى الصراع والتضاد من أجل ثقافة جديدة مرتبطة بالواقع ليكون الفن بذلك منتجًا

أدب ونقد تلقائياً وطبيعياً لتلك الثقافة.

ولن تتحقق تلك الدعوة إلا من خلال اقتراب الأدباء أكثر فأكثر من جذورهم وثقافتهم الشعبية حتى لو عددها البعض رجعية أو متخلفة.

وسعى جرامشي كذلك إلى دراسة الأنواع الأدبية ذاتية الصيغ كأ روایات البوليسية وقصص المغامرات، فكونها رائجة يؤشر إلى قدرتها وتأثيرها في المجتمع كما تؤشر على طبيعة الطبقات الهيمنة وبالتالي يكون البحث فيها من تلك الوجهة مفيدة وثرياً.

وعزا جرامشي أقبال الطبقات المقهورة على قراءة الأعمال البوليسية وقصص التشويق إلى محاولة بحثهم عن نوع من الإثارة يعوضهم عن رتابة حياتهم وعن أبيطال مغامرين يعوضونهم عن فشلهم واستسلامهم.

وإذا كان كل عمل أدبي له بعد طبقي فإن كل نقد أدبي له بعد طبقي كذلك، وعليه فإن الطبقات المهمشة يجب أن تمارس نقداً أدبياً منطلقاً من ثقافتهم وقيمهم.

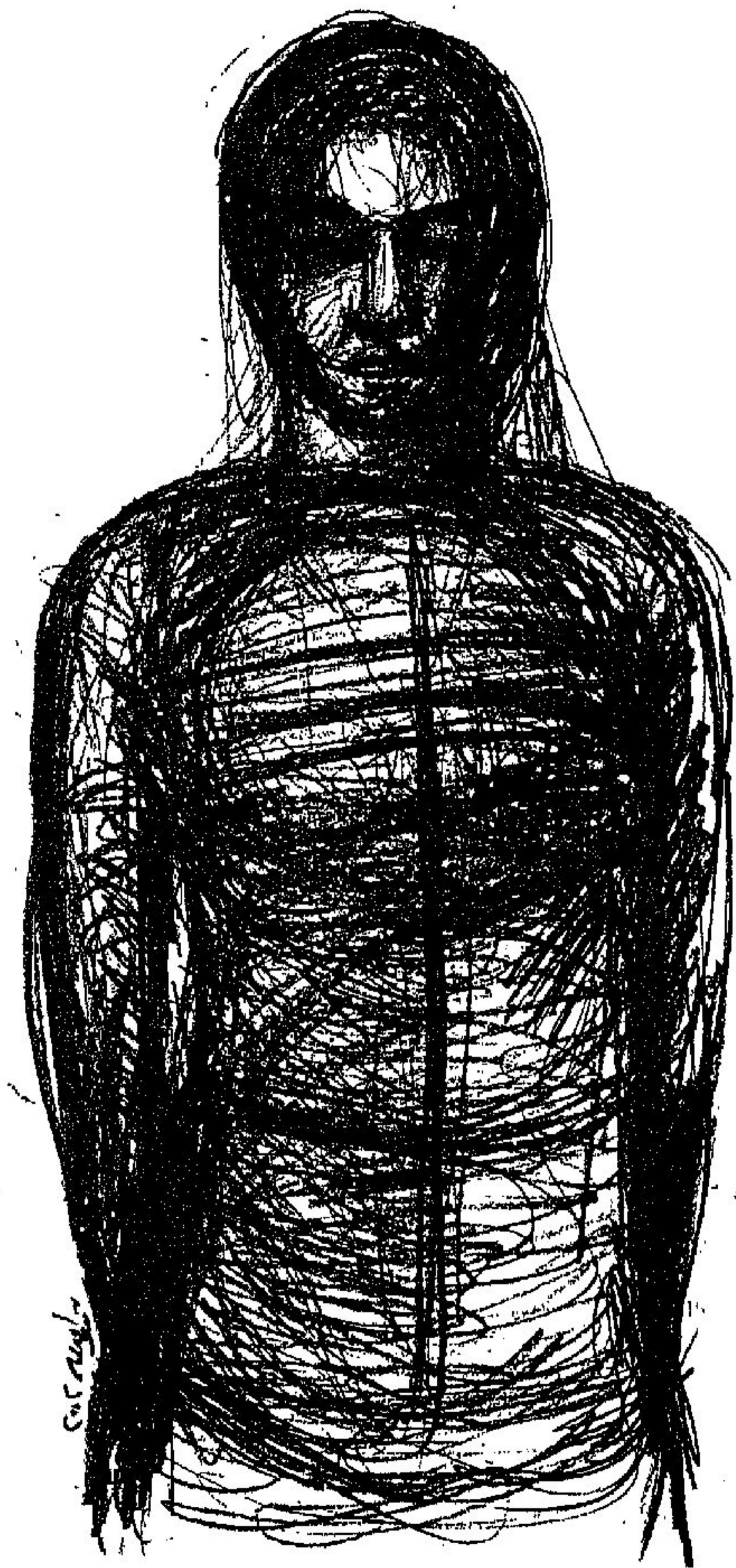
واللافت هنا جرامشي لم يكن يعبأ بالنقد الأدبي إلا في وظيفته الاجتماعية والثقافية وقد ظهر ذلك جلياً حينما أعد بحثاً في سجنه عن أعمال دانتي عمده فيه إلى تفكيره مقولات دانتي الأدبية ثم قام بإرساله لأستاذه خارج السجن، فلما وافقه أستاذه وأثنى على بحثه وطلب منه استكماله لم يعبأ جرامشي بذلك، فقد كان حرق هدفه الفعلى وهو تفكير الثقافة السائدة ومناورتها.

كما حاول جرامشي أن يربط دائماً بين الفن الرفيع أو الفن الذي يحصل على اعتراف ودعم المؤسسة الرسمية والفن الشعبي الذي تتناوله السنة العامة على الرغم من كون الأدب الرفيع دائماً ينأى بنفسه عن الأدب الشعبي، ومثل ذلك بتيمة إيطالية شهيرة هي تيمة العراف الأعمى وربط بينها وبين رؤية الموتى للمستقبل دون الحاضر عند دانتي هي الأنشودة العاشرة، وإذا ما تحققت دعوة جرامشي للأدباء بخصوصهم في ثقافتهم وجذورهم فإن ذلك يشمل حتماً مما يطلق عليه «الفن المعلم» وهو الفن المنطلق من الشعب والذي يدعم أحلامهم وحقوقهم المشروعة في التعبير.

إن أبرز ما وصل إليه جرامشي هو مفهومه عن الهيمنة الثقافية والآياتها وكيفية تحليلها وتفسيرها في سبيل مقاومتها والتصدي لها.

ميشيل فوكو:(٥)

تعتبر حياة فوكو قصة مثيرة وغريبة في أطوارها المختلفة، فقد نشأ أثناء الاحتلال الأنلاني لمدينته الفرنسية، وواصل تعليمه متقللاً بين عدة مؤسسات أكاديمية عريقة، حاول الانتحار في فترة الدراسة الجامعية، واهتم إلى جانب نشاطه العلمي بالنشاط السياسي والإنساني ودعم الحريات، وكانت آراؤه حول الثورة الإيرانية مثيرة



Cat People

للجدل فقد كتب عدداً من المقالات الداعمة والمتسمة لهذه الشورة، ويعتقد أنه توفي نتيجة لقيامه بعمليات جنسية شاذة نتج عنها إصابته بمرض الإيدز، والذي لم يكن معروفاً وقت وفاته.

ويلا حظ القارئ لسيرته الذاتية مدى جموجه وتمرده على جميع الأشكال والقوالب الجامدة حتى الأجتماعية والعرفية منها.

الماضي والحاضر

حيثما طرح إدوارد سعيد كتابه (العالم والنص والناقد) لفت الانتباه بتقديمه العالم على كل من النص والناقد، وهو في هذا التقديم يشير إلى أهمية العالم الذي ينطلق منه النص ليخاطبه بطبيعة الحال في علاقة معقدة تربط الماضي بالحاضر والسياسة بالأدب والتراث العرقية بالجماليات الأدبية.

لقد طرح إدوارد سعيد في كتابه «الثقافة والامبرالية»^(٥)، تساؤلاً حول ما إذا كان الماضي ماضياً فعلاً وأنه انتهى إلى خير رجمة أم أنه لا يزال حياً بيننا حتى ولو هي شكل مختلف، ليصل إلى نتيجة مفادها أن الماضي والحاضر متعايشان ويصعب كثيراً الفصل بينهما وإن كان من المثير لالمس الصراع الدالر بينهما.

فهناك قطاع عريض من البشر في عالمنا اليوم يؤمنون بأن حقبة الامبراطوريات المنتهية لاتزال مؤثرة بشكل كبير فيما يمكن أن نطلق عليه عصر الامبرالية، يقول سعيد: (ثمة قطاع عريض من البشر هي ما يسمى الغرب أو العالم الحواصري، ونظراً لهم في العالم الثالث أو (العالم) الذي كان مستعمراً، يشتراكون في الشعور بان عهد الامبرالية العالمية أو التقليدية - الذي بلغ ذروته فيما اطلق عليه المؤرخ اريك هو بساوم تسمية شيقية جداً هي عصر الامبراطورية، وانتهى تقريباً رسمياً مع تفكيرك البنيات الامبرالية الكبرى بعد الحرب العالمية الثانية - مايزال بطريقة أو باخرى يمارس تأثيراً ثقافياً بالغاً في الوقت الحاضر).

ويترمّل سعيد بطبعية الحال لهذا التيار العريض، غير أن المفهوم السابق يطرح تساؤلاً جدياً حول الاختلافات التي طرأت على الدور الذي تلعبه الثقافة بين العصرين والإمبراطورية الإمبريالية، فمن البديهي أن الإمبراطورية تعنى بالأساس حركة جغرافية توسعية، يضيف سعيد لهذا الوصف أنها أيضاً احتوائية، بمعنى أنها تسعى لصهر بنيات الأمم الأخرى وإعادة تركيبها بما يتواافق والمصالح الإمبراطورية، ومن ثم فإن الحركة الجغرافية تهادها حركة ثقافية في المحلة الامبراطورية، فإذا ما استرخى العالى

أدب ونقد توازيها حركة ثقافية في المرحلة الامبراطورية، فإذا ما استبدلنا بالمد

الجغرافي المد الامبرالي يبقى السؤال عما طرأ على الثقافة الاحتوائية لتناسب الدور الجديد.

والظاهر أن سعيد يثبت وجود المد الامبرالي في كل من المرحلتين بل ويجعله مؤسساً لهما بما يعني أن إهمال الامبرالية الثقافية أو تحجيمها ربما يعني إنهاء المرحلة ككل، يظهر ذلك في تعريفاته التالية:

(تعنى الامبرالية - - كما ساستخدم الكلمة هنا - الممارسة والنظرية ووجهات النظر التي يملكونها مركزاً حواضري مسيطر يحكم بقعة من الأرض قصبة اما الاستعمار الذي هو دانماً تقريباً من عقابيل الامبرالية فهو زرع علاقة رسمية او غير رسمية تتحكم فيها دولة ما بالسيادة السياسية الفعالة لمجتمع سياسي آخر)،^٦

ومن ثم تبدو العلاقة شديدة التعقيد بين الطرفين، ففي حين أن الامبرالية هي نتاج الواقع امبراطوري فاكتشف في ذات الوقت أن هذا الواقع الامبراطوري يستمد وجوده واستمراره منها، وتوجه الامبرالية خطابها على نحو مزدوج، ففي من ناحية تخاطب المستعمر بهدف اقناعه بفوائد ومميزات الخضوع لقوى الامبراطورية او بهدف اقناعه أن لا جدوى من المقاومة لأنه لا بديل للأوضاع السائدة، ومن ناحية أخرى تخاطب المستعمر لتؤكد فيه على تميزه وقدراته وأحقيته في استغلال موارد الشعوب المستعمرة بوصفها شعوباً أدنى أو أقل منه تحضراً ومن ثم فهي بحاجة دائمة إليه.

دومي وولده:

يظهر ذلك جلياً في تحليله المقطع من رواية دومي وولده ليدكتر، لقد صنعت الأرض لدومي وولده كي يتاجرا فيها، وصنعت الشمس والقمر من أجل أن ينحاهما النور، وشكلت الأنهر والبحار كي تطفو عليها سفنهما، ولقد وعدتهما أقواس قزح بطبقس لطيف، وهبت الرياح مع مشاريعهما أو ضدتها، ودارت النجوم والكواكب في مدارتهما، كي تضمن سلامة نظام كانا هما المركز منه..(٧).

ليس كل ما يرد في النص يمكن اعتباره رسالة أو خطاباً من المؤلف ربما أراد بها العكس، كما أنه يجب إهمال المؤلف.

ويوضح سعيد معلقاً على هذا المقطع أنه من الواضح تماماً نرجسية دومي وانانيته وإن الأهم في تعليق سعيد ما ذكره عن صناعة (بني من المشاعر تدعم وتعزز وتحكم وترهف ممارسة الامبراطورية)،^٨ مشيراً إلى أنه من الواضح أن النص سعي إلى تشكييل وعي ما والحق عليه، هذا الوعي الذي يتضمن مع نهاية القرن العشرين ليعبر عن إدراك تام

أدب ونقد بالفارق والفاصل بين الثقافات المختلفة، إلا أن هذا الأدراك لا يسمح أبداً

بإمكانه الفصل بين عناصره، فهل يمكن لنا أن نفصل بين عناصر الثقافة الجزائرية الأصيلة وما دخل عليها من أثر الاستعمار الفرنسي أو حتى العكس؟^{١٦}

ندرك الفوائل رغم أننا لا يمكننا عزل مكوناتها من ٨٥ الثقافة الامبرialisية بلاغيات الملامة أم خطاب اللوم

هواهش

- ١- انطونيو جرامشي فيلسوف ومناضل ماركسي إيطالي، ولد في بلدة آليس بجزيرة سardinia الإيطالية عام ١٨٩١، وهو الأخ الرابع لسبعة أخوات، ويركز جرامشي في معظم كتاباته على تحليل القضايا السياسية والثقافية كذلك نقض الزعماء السياسيين ورجال السياسة والثقافة، اعتقله النظام الفاشيستى الإيطالى بزعامة موسولينى فى نوفمبر عام ١٩٢٦ وأيضا فى يونيو ١٩٢٨، وحكموا عليه بالسجن عشرين عاما، وفي أغسطس ١٩٣٥ نقلوه إلى عيادة خاصة بروما بسبب تدهور حالته الصحية، وتوفى فى أبريل عام ١٩٣٧ متاثرا بنزيف فى المخ، وبعد جرامشي مؤسس مفهوم «الهيمنة» على الثقافة كوسيلة للأبقاء على الحكم فى مجتمع رأسمالى (ويكيبيديا).

٢- جرامشي وقضايا المجتمع المدنى - ندوة القاهرة - ١٩٩٠ - مركز البحوث العربية، ص ١٩٨

٤ - راجع الفصل الثالث من الرسالة

٥ - (١٩٢٦ - ١٩٨٤) فيلسوف فرنسي، يعتبر من أهم فلاسفه النصف الأخير من القرن العشرين، تأثر بالبنيوين ، ودرس وتحليل تاريخ الجنون في كتابه «تاريخ الجنون»، وعالج مواضيع مثل الإجرام والعقوبات والسياسات الاجتماعية في السجون، ابتكر مصطلح اركيولوجية المعرفة. أرخ للجنس أيضا من «حب الغلمان عند اليونان»، التي عصر الحاضر في كتابه «تاريخ النشاط الجنسي» - ويكيبيديا .

٦- إدوارد سعيد، الثقافة والمبرالية، نت، جمال أبو ديب، دار الأداب، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٩٨م، ص ٧٨

٧- السابق، ص ٨٠

٨- السابق، ص ٨٤

٩- السابق، ص ٨٤

١٠- السابق، ص ٨٨

أَكْل وَمَاء

الأصوات الشعرية الجديدة

محمد على شمس الدين

١ - المقدمة، نذر العاصفة

لعل نازك الملائكة أطلقت أول نظرية مبكرة في معنى الريادة الشعرية الجديدة، من خلال مقدمتها المهمة لـ ديوان «هظايا ورماد» الصادر بطبعته الأولى في العام ١٩٤٩، حيث عرضت فيها أسس الشعر الحر وأوزانه ولغته ومفرداته وبنيته. وقد عززت نازك موقفها النظري فيما بعد، في كتابها النقدي الرائد «قضايا الشعر المعاصر» (١٩٦٢).

هكذا بدأت نذر العاصفة، إنها كعراقة لشعر الغد تقول:!
«لن يبقى من الأساليب القديمة شيء، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعم قواعدها جميراً».

هذه الفكرة التغييرية الجامحة لأشعر العربي القديم، بثتها مجلة شعر اللبناني فيما بعد في العام ١٩٥٧، من دون أية إشارة تذكر إلى نازك وأسبقيتها في نظرية الشعر الحر.. ريمًا لأن الشاعرة تراجعت فيما بعد عن هذه النظرية، ولعلها كانت أشهى ما تكون، بفارس هي

«الأصوات
الشعرية
الجديدة»، لماذا
افتصرت بغيرها
على القصيدة،
ولم تدخل في
تجارب جديدة
كالمسرح الشعري
أو الملحمية
القصصية؟
هل استطاعت
القصيدة
الحديثة
(قصيدة النثر)
على سبيل
المثال) أن تؤسس
جمهوراً خاصاً
بهاءً

• من أوازق ندوة مجلة العرب (الإبداع العربي روبي متتجدة)

أدب ورثة

حصاناً قوياً وجاماً حاً ليُنطلق عليه في السهل، ولكنه أثر ألا يُمْتَهِنَّ لآخر الشوط، فتركه وحيداً ليُمْتَهِنَّ سواه، أما هو فجلس قانعاً خائفاً متوجساً في ركنه الآمن، وأثر السلامة.

تحركت القصيدة العربية الحرة بعد نازك والسياب والبياتى، مع جماعة مجلة (شعر) وشعراء مجلة (الآداب)، بكل أساليبها ولغاتها، على أرض واسعة مفتوحة كثيرة الفسخ والمطبات، وما تشيده من علامات ونصب إيداعية متباينة، يظهر كأنه قابل للإضافة أو للتغيير الواصل لحدود النصف.

وقد ظهر الصراع الأسلوبى فى القصيدة العربية المحررة والمحدثة قريراً مما قاله عبد القاهر الجرجانى حول (الجمع بين رقاب المتنافرات).

إن القصيدة تحاور ذاتها وتحاور غيرها على امتداد الزمان، ومن الطبيعى الحرية وحق التجربة والرفض وحق التجريب، إن من أسباب انفجارأية بنية إيقاعية الملل والرتابة وما يحصل من تغيرات على العالم، فإذا كان الشعر الحر بوجهه، قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر قد خرجا على البنية الإيقاعية السابقة وعلى الانتظام العام السابق للشعر، فإننا نقول: لم ٩ . وصمت القصيدة الجديدة، وقصيدة النثر منها بشكل خاص، بالمارقة والملعوننة والفضيحة، وإنها سعى إلى الفتنة ومحض تخريب .. ومع ذلك كتبت ولا تزال تكتب وتنشر أو تستشرى ولم لا ٩

وإذا كانت القصيدة الجديدة شذوذًا عما قبلها (باعتبار القديم والسلف هو القاعدة) فالقصيدة الأجد (بتعبير الدكتور عبد العزيز المقالع) هي خروج عن جديد سبقها وهكذا إلى ما لا نهاية.. هكذا ستنشأ حساسيات جديدة وأساليب شعرية مبتكرة، تتrocـد قصائد وأجيال وتبقى نار الشعر خالدة.

إن تاريخ العالم على العموم، هو تاريخ الانتظام، وعمل الأجيال المتعاقبة من علماء ومفكرين ومبدعين، هو لكشف الغطاء عن أنساق الانتظام المستورة في الوجود.. ولكن ثمة وجه آخر لهذه المعادلة لا يقل خطورة عنها، وهو وجه الخلل في الانتظام وجوده وضرورته وفاعليته.

يقول: صلاح عبد الصبور: «كيف أجن؟ كي أمس نبض الكون المختل».

فإذا كان التاريخ الرسمي للعالم هو تاريخ الانظام فثمة من حل وكتب التاريخ المضاد ويعبّر عنه بالفرنسية بلفظة الكاوس والمفرداتان ليستا أدبيتين على كل حال، فمصدرهما علمي فكري حديث فعالهم الفيزياء الحديثة البلجيكى دب وند (بريفوجين)، يستهين فى مؤلفه عن عنصر الفوضى والكاوس فى

كتابه «الزمان واللانهاية»، بحيث تغدو المفاجأة عنصراً ملحوظاً في أي انتظام. وهو عنصر منتظر وغير منتظر في وقت واحد بشكل يدعو أحياناً للتأمل الساخر من أنه، على سبيل المثال، ربما كان لطيران فراشة في الشرق الأوسط تأثير على زلازل تقع في أوروبا أو الولايات المتحدة الأمريكية.

وانساقت الفرضية للعلوم الإنسانية فصار للفوضى وإلهاء الزمن العرضي دوراً وحساباً. اهتم جان جينيه في الغرب بالمرضى والمهوشين والشواذ، واهتم آخرون بالجانب المرضي من الحياة والإبداع. إن ثمة ما يحاول اليوم علم الطب وعلم الفلك الانتباه له. إن قلباً تنتظم دقاته انتظاماً سليماً مطلقاً (مائة بالمائة) ليس هو القلب المعافي. لابد في وسط انتظام النبض من نسبية مختلة أو ناقصة. كذلك في الانتظام الفلكي. يوجد بالضرورة هذا الخلل الضروري في الانتظام المطلق ولو حملنا الفكرة إلى حيز الشعر، لرأينا باستقراء الشعر العربي من الجاهلية إلى اليوم. إن الخروج على الأصول قد يهم، والقصائد الشاذة والمضطربة الوزن في الجاهلية والإسلام وجد منها الباحثون ١٣ نصاً خارجة على أوزان الخليل بن أحمد الفراهيدي، من بينها ما ورد في لامية لامرئ القيس وبائيه لمبيد بن الأبرص مطلعها:

أقفر من أهله ملحوب
فالقطبيات فالذنب،

رأى ابن رشيق أن القصيدة غير موزونة، واقرب للخطبة منها للقصيدة - كذلك ميمية للمرقس الأكبر، ولامية لعدي بن زيد العبادي، وابيات لأمية بن أبي الصلت، كلها صنف في باب الشاذ والمختل والمضرب. وهي لشعراء فحول لم ينزل شواذها من فحولتهم. وقد اعتبر المعري في حديثه عن صنيع حبيب (ابن تمام) في ديوان الحماسة، ثلاثة أوزان شاذة: المضارع والمقتضب والمجتث. كما أن أوزان المولدين وعددها ستة، سميت عكس البحور، أو مقلوب البحور أو أوزان المولدين، .. وانطوت على شعر جميل. كان أبو العتاهية يقول: أنا أكبر من العروض، ويعلل ذلك بمحاكاة شعره لأصوات يسمعها.. (يراجع في هذا الباب، كتاب الإبداع الأدبي العربي للدكتور عبد المجيد زرقط، وكتاب «الاعتلالات العروضية في السكون المتحرك لعلوي الهاشمي، اتحاد الكتاب في الإمارات، العام ١٩٩٢»).

أدب ونقد فإذا كان الشعر العربي الحديث، بكل أساليبه وشكاله ولغاته، من

قصيدة التفعيلة حتى قصيدة النثر حتى القصيدة المركبة من أنظمة (إيقاعية مختلفة، هو مسرح الشذوذ والخروج على القاعدة، ومجتلن الكسر لها، فلم لا؟

القصيدة الجديدة أجيال وتجارب جديدة

(وقال يا بنى، لا تدخلوا من باب واحد، وادخلوا من أبواب متفرقة) سورة يوسف . الآية ٦٦

لعل ما يسد الأفق على التجربة الشعرية الجديدة، ويعيق تفتحها، اقتصار الحوار حولها، على النواحي النظرية، وإهمال النصوص الإبداعية المتنوعة لصالح الحجاج الذي يغدو عقيماً بسبب فقدانه مرجعياته في النصوص . كانت جماعة مجلة «شعر كأنسى الحاج وأدونيس ويوفى الحال»، ما خلا محمد الماغوط، يغلبون الناحية النظرية في حركتهم التجددية للقصيدة العربية، على الناحية النصية ، فلا يتركون القصيدة تقدم حجتها الإبداعية المقنعة بمقدار ما يسوغون لها بالنظرية المأخوذة بمعظمها، بخاصة لجهة «قصيدة النثر من مقلع غري.. لذلك غالباً ما كان النص يصفع النظرية أو النظرية تصفع النص ويحصل ما يشبه حديث الطرشان بينهما . يستثنى من ذلك محمد الماغوط دون سواه، وعلى امتداد ثلاث مجموعات شعرية له هي «حزن في ضوء القمر» و«غرفة بملائين الجدران»، والفرح ليس مهنتي، وهي ما نسميه «الماغوط الأول»، حيث المفاجأة والوحشية التعبيرية والإيقاعية . وأشعر الطالع من مناطق أولية فطرية تظهر كأنها ما قبل لغوية. من هنا حجية هذه القصائد في الإقناع على الرغم من أنها لا هي على الوزن ولا على القافية، ومن دون نظرية دافع عنها الماغوط أو تكلم فيها. كانت نصوص الماغوط الأكثر جسدية وأصلية من بين شعراء مجلة «شعر»، وكان ضيحاً من مثاقفاتهم ولا يصحى إليها، فهو المؤسس الشعري الفطري الأول لقصيدة النثر العربية، قدم الشرطى وليس أشعار بودلير ورمبو وارتوا ولوتريامون وبريتون هن التي دفعت الماغوط لكتابة نصوص كصرخ وحشى في أروقة طويلة:

«أيتها الجسور المحطمـة في قلبي / أيتها الوحـول الصـافية كعـيون الـأطـفال / كـنا ثـلـاثـة نـخـترـقـ المـدـيـنـة كـالـسـرـطـان / نـجـلـسـ بـيـنـ الـحـقـوـلـ / وـتـسـعـلـ أـمـامـ الـبـواـخـرـ / لـا وـطـنـ لـنـا وـلـاـ جـرـاسـ . نـفـتـحـ مـجـارـيـ الرـدـمـ / نـحـنـ الشـبـيـبـةـ السـاقـطـةـ / وـالـرـمـاحـ

أدب ونقد المكسـرةـ، (من قـصـيـدةـ الرـجـلـ الـمـيـتـ، فـيـ عـدـدـ شـعـرـ رـيـبعـ ١٩٥٩)

والماغوط أيضاً كسر مقوله لا سياسية الشاعر وضرورة أن يكون فرداً فردانياً، تبعاً لرأي مكليش الذي وضعته (شعر) في الصفحة الأولى من العدد الأول من إصدارها، ... ليس على أولئك الذين يمارسون فن الشعر، في زمن كزماننا ، كتابة الشعر السياسي أو محاولة حل مشاكل عصرهم بقصائدهم،.. فشعر الماغوط الصادر عن بؤرة سياسية واجتماعية بلا ريب، كان باختصار وليد «طفولة بريئة وارهاب مسن»، كما قالت فيه سنية صالح في مقدمتها لمجموعة «حزن في ضوء القمر».

هكذا كان الماغوط الأول، يترك لنصوصه الجديدة الشعرية، حجية الدفاع عن نفسها ، واعتبارها «قصائد نثر، حقيقة جديدة في الشعرية العربية، وإجابة نصية عن السؤال الإشكالي: هل يمكن أن يخرج من النثر قصيدة؟

لكن جماعة مجلة (شعر)، كانوا يريدونها حرباً شعواء بل فتنة. ما كانوا يريدون استلام سلطة الشعر الجديدة بهدوء بسلام ماغوطى - بل بضوضاء وقرقة سلاح. وما يشبه المؤامرة والضريرات الممنوعة أو الدنكشوتية. وسرعان ما انجلى الغبار عن حصلية المعركة. - فإذا الماغوط المشدود يتراهل ، وإذا هو في مجموعاته الأخيرة ومن بينها «شرق غدن غرب الله، والبدوى الأحمر»، يفقد جوهرة الشعر اللامعة والمصقوله كالرميم، كما كان يمتلكها في دواوينه الثلاثة الأولى، وجزئياً في «سياف الزهور» ليكتب كتابه صحفيه ثرثارة منزوعة العصب»، غارقة في التفاصيل السياسية اليومية وتفاصيل التفاصيل ولا من ضرورة لامعة أو عصب محموم.

لم تتم الأوزان الخليلية، سواء كانت كاملة، أو مجترأة إلى أساس التفعيلة، بالضريمة القاضية، كما كان يقدر بعض غلاة «قصيدة النثر» ومن بينهم «دونيس» في إحدى مراحله الأولى. إذ ما ثبت هو نفسه ، وعلى امتداد أعمال شعرية كثيرة من بينها الكتاب، بأجزاءه الثلاثة، ان كتب قصائد على الوزن الخليلي كاملاً، وعلى أساس التفعيلة ، وكتب أيضاً النثر الشعري المرسل.. وتراجع عما كان يدلّى به حول واحدة وتحمية قصيدة النثر، لا من خلال نصوصه الشعرية وحدها، بل من خلال مقالاته وكتاباته النظرية.

وقد قرب الزمن، والتجارب الشعرية المتنوعة بأساليبها وإيقاعاتها، وعلى امتداد ما يزيد على نصف قرن من مغامرة الحداثة الشعرية العربية، ما بين الأساليب وخفت بل خمدت خنزوانة التمصب لهذا النمط أو ذلك من القول الشعري، فإذا بمحمود درويش ، على سبيل المثال، الذي لم يكتب في جميع أعماله الشعرية،

آدَبٌ وَرُقَادٌ أي نص سماه «قصيدة نثر يلقى ثناء إبداعياً بلا تحفظ من الاثنين

من شعراء الجيلين الثاني والثالث لقصيدة «النشر»، هما عباس بيضون وعبدة وازن،
لقد أجرى عبدة وازن حوارات طويلة مع درويش جمعها في كتاب، وكتب لها مقدمة
لم تشر في أي من مفاصلها تصريحًا أو تلميحة، إلى وهن أو عيب في قصيدة الشاعر
لكونه ويكامله، موزوناً.

كذلك ، ومن جهة مقابلة ، فإن «قصيدة النثر العربية» ، وعلى الرغم من أصلها الغربي المثبت ، لم تعد (ما خلا عند حجازي) اليوم ، موضوع سؤال حول حقيقتها ، وحقها في الوجود كنمط **الشعرية** العربية المتعددة ، لا سيما أنه أصبح لدىها تراكم كمٍ وتنوعٍ من النصوص الشعرية ، منها مشروعية هذا الوجود .

لكن السؤال الذي كان مطروحاً في تاريخ الشعر، ومازال حتى اليوم، ولا نحسب أنه سينتهي هو السؤال حول النص الشعري بذاته.. هذا النص أو ذاك، هذه القصيدة أو تلك.. وأحسب أن النقد إذا كان نصياً تطبيقياً، يعني بتشريح القصيدة، ويضع الأصبع على مفاسيل حيويتها أو خمولها، جمالها أو ضعفها، لغتها ، موسيقاها، صورها، بنائتها، معانيها، غموضها، نطقها وصمتها.. إلخ فإنه سيقدم حصيلة نقدية يمكن أن تكون مقدمة لأية نظرية يقترحها في الشعر.

وكما امتدت ظلالة لغوية وصورية ولاغية للموروث الشعري من امرئ القيس لأحمد شوقي وسعيد عقل ويدوى الجبل، مروراً بالمتني، على جيل الريادة الأولى للشعر الحر. فإن ظلالةً أسلوبيةً لشعراء القصيدة الحرة بكل إشكاليتها، امتدت من الآباء إلى الآباء فالآحفاد.

وهكذا الخيط من التواصل، كانت تؤمنه اللغة في ما هي مجرى للتواصل في داخل التقطع الشعري من ناحية، وما تعبه القناع، كتقنية حداشية وما بعد حداشية من دور في اعتبار الزمان ثوبياً ودائرياً موصولاً بل حائراً لجهة أين يبدأ وأين ينتهي، وليس زماناً خطياً يتقدم الأمام، ولا يعود إلى الوراء. للشعراء التفاصيل كثيرة من أماكنهم، إلى الوراء، وإلى الأمام، وكل الجهات. إنهم، كما يقول جلال الدين الرومي «يرغبون دائماً في أن يعبروا إلى الجهة الثانية من الكلام».

وَجَدَتْ قَصِيدَةً (الْتَّفْعِيلَةَ)، بَعْدَ الْأَلَبَاءِ مِنْ يَطُورُهَا وَأَوجَدَتْ لَهَا شُعَرَاءً مُفَارِقِينَ وَذُوِّي أَصَالَةً مُنْحَتَهُمْ حَقَ التَّفَرِدِ. صَحِيحٌ أَنَّ الْحَدِيثَ عَنْ أَجِيَالٍ شَعْرِيَّةٍ لِلْمُحَدَّثَةِ يَسْتَعْدِي تَحْفِظًا لِجَهَةِ التَّعَايِشِ وَالْتَّدَاخُلِ بَيْنَ الْأَجِيَالِ. فَالْفَسْحةُ الزَّمَانِيَّةُ تَزِيدُ عَلَى نَصْفِ قَرْنَ قَلْبٍ، وَهِيَ تَتَبَعُ لِلْأَلَبَاءِ وَالْأَبْنَاءِ وَالْأَحْفَادِ أَنْ يَعِيشُوا فِي مَنْزِلٍ وَاحِدٍ، وَأَنْ يَتَفَاعَلُوا نَزُولًا وَصَعُودًا فِي النَّسْبِ الشَّعْرِيِّ، إِلَّا أَنْ ذَلِكَ لَا

يمنع من الإشارة إلى بعض علامات الخصوصية ، في النسل الشعري المتقارب، يشير عبد المنعم رمضان في مقال له (عدد ١٧ أيار مايو ٢٠٠٣ من جريدة الحياة) إلى أن أمل دنقل مجرد مجرد لأحمد عبد المعطى حجازي، وبالتالي لا تزوم له. ويبلغة حادة وماكرة يقول: الفعل الفطن الماكر الذي قام به أمل دنقل هو موته المبكر.. ثم يردد رمضان على حجازي فيقول : «حماقة حجازي في التشبيث بالحياة». وهي صيغة من الاغتيال الشعري فيها من الطرافة أكثر مما فيها من الحقيقة.

جاء أمل دنقل بين شاعرين معدودين في مصر: صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازي . ومن اللافت أن يطلع أمل بتجربة خاصة تميزه بين كل من حجازي وعبد الصبور. إن شعره حاد وكابوسي وغراحي . وهو أيضاً شعر جنائزي عمل ذلك الإلماح البوذليري الذي يصل ما بين الغناء والرغبة، (عباس بيضون، السفير عدد ٣٠ مايو ٢٠٠٣) وينطوي على شطح سريالي وصورية سينمائية وتعبيرية وحشية توازن بين الانتهاك والمخيلة السوداء.

فلا يلاحظ في شعر دنقل قسوة هائلة كفأس قاطعة . لكنه أيضاً ينطوي على رقة مائية كشوكة جميلة. شعره كضرير من بلور وعظام مسننة. وفي شعره مزاج السم (قال الأبنودي: في هذا الشاعر شيء من السم)، ولكن فيه أيضاً حكمة السم كالأفعى رمز الطبع والدواء.

وفي شعره كما في سيرته الحياتية فجاجة السرطان الذي مات فيه. (ولد في العام ١٩٤٠ ومات في الثامنة من صباح السبت من الحادي والعشرين من أيار مايو ١٩٨٣). لقد اندلع شعر أمل دنقل كسرطان في جسد الهزيمة العربية. وفي اشعاره شحنة نقدية ويتفجر العذاب والنوح في خلايا النص، وكأنه يقف عارياً ويعري البلاد المهزومة . وقد بدأ أمل دنقل يضرب ضرباته المخيفة منذ كتب قصيدة «البكاء بين يدي زرقاء اليمامنة»، في ١٣ يونيو ١٩٦٧، حيث أدخل التاريخ في قصيده لا كورود حجرية بل كألفام ومواد حارقة. يقول في قصيدة، خطاب تاريخي على قبر صلاح الدين، (من ديوان أوراق الغرفة، ٨):

ـ انت تسترخي أخيراً / فوداعاً يا صلاح الدين / يا أيها الطبل البدائي الذي تراقص الموتى على إيقاعه المجنون / يا قارب الفلبين.

ولم تغلب عليه غنائية اللغة فقد خفف من ذلك بسرديته وحكائيته. واستخدامه تقنية البناء المشهدى والحركة المسرحية والتعارض بين لقطتين أو **آلة وفقر** فكريتين أو زمنيين، ليكشف من خلال التناظر، عن نسبية الحقيقة

وسخريتها بـ سرياليتها.

وقد لمعت جذوة أمل دنقل الشعرية بسرعة. نقل تجربة التأمل الميتافيزيقي لعبد الصبور من الغيب إلى تراب الأرض والصعيد والشوارع والمقاهى والناس العاديين (كما في ديوان «تعليق على ما حدث») وكان حجازي قد مهد له الطريق من خلال ديوان «مدينة بلا قلب».

وشعره وإن كان هادئاً في شكله وتركيبه ولغته، إلا أنه في العمق، صاحب وهو قادر على إخضاع أكبر القضايا للتحفيظ التصويري والسردي «الزهور تحمل أسماء قاتلتها في بطاقه».. والسرد لديه قادر على تمويت الإيقاعات الصلبة في وصفية نقدية اتهامية.

استخدم أمل دنقل الرموز التاريخية العربية والإسلامية والغربية. ولعله بعد «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، استأنف بل آثر قصائده بهذه التقنية من استخدام الأقنعة التاريخية لتقديم قصيدة معاصرة مشحونة ونقدية. يسأل رجاء النقاش في كتابه «ثلاثون عاما مع الشعر والشراط»، (دار سعاد الصباح ١٩٩٢): «كيف وصل أمل دنقل إلى هذا الشكل الفني المتميز؟ ويجب بأنه أخذ هذا الأسلوب من قسطنطين كفافي». شاعر الإسكندرية الذي يرجع أنه تعرف على طريقة خلال فترة من إقامته في الإسكندرية امتدت ما بين ١٩٦٦ و ١٩٦٢.

وقد انقطع فيها أمل دنقل عن كتابة الشعر وعكف على القراءة. يقول رجاء النقاش «لقد قرأ أمل دنقل شعر «كافافي»، ووجد نفسه فيه وتحمس لطريقته الفنية واستخدمها استخداماً دقيقاً بعد ذلك في قصائده الرئيسية»، (ص: ٢٤١) ومهما يكن من أمر، فإن رموز دنقل وأقنعته بأكثرها عربية إسلامية، في حين أن رموز كفافي يونانية رومانية قديمة، وثمة فارق آخر في الشخصية فشخصية دنقل صعيدية جارحة استفزازية أما «كافافي»، فصوفى هادئ.

من اللافت أيضاً أن يشد محمود درويش بالتجربة اللغوية في دواوينه الأخيرة «لذا تركت الحصان وحيداً، وكزهر اللوز أو أبعد، وجدارية، وبالتوبيخ والتدوير الإيقاعي إلى حدود قوية فيبتكر القوافي في القوافي، والإيقاعات في الإيقاعات»، ويكتب القصيدة كلعبة لغوية وشكلية بارعة.. ويصهر جميع المعانى الظاهرة والخفية، الواضحة والغامضة والمتواترة أو المتضادة في بنية إيقاعية متميزة، يتحول فيها الشعر إلى نقر إيقاعي في اللغة.

أذهب ونقد يقول في «الجدارية»:

دواسمى / إذا أخطأت لفظ اسمى / بخمسة أحرف أفقية التكوين لى / ميم المتم
والتي تم والمتهم ما مضى / حاء الحقيقة والحبيبة حيرقان وحسرتان / ميم المغامر
والمعد المستعد لوطه / الموعود منفياً مريض المشتهى / واو الوداع الوردة الوسطى / ولاع
للولادة أيتها وجدت / ووهد الوالدين / دال الدليل الدرب دمعة دارة درست ودورى
يدللنى ويدمینى / وهذا الاسم لى :

أَمَا أَنَا وَقَدْ امْتَلَّتْ بِكُلِّ أَسْبَابِ الْرَّحِيلِ فَلَسْتُ لِي
أَنَا لَسْتُ لِي
أَنَا لَسْتُ لِي،

حسن عبدالله، أحد شعراء الجنوب اللبناني، بُرز في السبعينيات من القرن الفائت. وهو شاعر مقل، أصدر حتى اليوم ثلاث مجتمعات شعرية هي على التوالي: «الدردارة»، و«ذكرى أحببت»، وأخيراً «راعي الضباب»، ويفصل بينها وبين الثانية ثمانية عشر عاماً من الصمت. حسن عبدالله علامة فارقة وشديدة الخصوصية في الشعر العربي الحديث والمعاصر. «فالدردارة» وهي اسم نبع في سهل الخيام من الجنوب اللبناني حيث مسقط رأس الشاعر، نشيد طفولي وسحري عذب للمناصر والمياه وأشياء الطفولة، تفيض منه الطرافة، ويرتاح كفخاخ الصيف للعصافير «الماء يأتي حاملاً خشبأ وزيتوناً ويمضي راكبا سرفيس بيروت الخيام/ يا أيها الماء الهدية أيها الماء التحية أيها الماء السلام/ سلم على.. سلم على.. وعلى التي في القبر وارو القبر..، (الدردارة).

وهو شاعر رعوية سحرية بامتياز : «طائر في الجو / لكن طيبة هو الجو / لكن جدتي في الجو / هذا الشيء لي / وأنا الذي سمته العالى .. ، (الدردارة).

كما أنه يقدم التأمل البكر والمفارقة العميقه بالقليل من الأسطر: حفروا في الأرض/ وجدوا ملكاً يقطن من خنجره الدم/ حفروا في الأرض./ وجدوا امرأة تزني/ حفروا في الأرض/ وجدوا رجلاً يحفر في الأرض، (من قصيدة صيدا في ديوان ذكر أذنی أحببت) .. ونحس بكاربة الفكرة والصورة لديه وطرفتها ايضاً، فلا تذكرنا بأحد من أسلافه الشعراً يقول في قصيدة قيس، من مجھوعته «ذكر أذنی أحببت»: «.. وما بين فخذى وفخذى غراب وليلى جلل،..

ويقول: يا بقرة نحبها كأمهاتنا، ويدير حسن عبد الله القصيدة

أدب وفقة بعفوية مدرسية، والإيقاع الذي يحمل عليه قصائده، إيقاع لطيف

ملتصق بها التصاق اللون بأوراق الشجر، والزهرة يقول: «كان مرج الخيام / كان بين الخيام وزيتونها / وصباحات أصيافها الباردة / وكنا معاً في سكينة ذلك الزمان / نحن والنبت والطير والحيوان / أمة واحدة».

نستطيع أيضاً أن نذكر، ممن تميزوا بأصواتهم الشعرية، بعد الرواد، الشاعر اللبناني جوزيف حرب الذي يكاد يلحق بالرواد، والشاعر اللبناني إلياس لحود صاحب الطرافة المبتكرة، والشاعر السوري عبد القادر الحصني، وهو في مجموعته «كأني أرى»، من منظورات اتحاد الكتاب العربي (٢٠٠٦) يضرب على وتر صوفي عميق وصف كعيون الماء في الجبال (دعانى إلى نفسه بالذى يستطيع من النحل والورد / أهرق جرة خمر بروحى / وسرج غزلانه فى سفوحى / ونادى على بأوصافه فى المرايا / فكان كأن سواه ينادى سوايا / وقال أقل واكثر / ولكننى لم اكن اتذكر / .. نصف الحقيقة أنى رأيت / ونصف الحقيقة أنى نسيت، (من قصيدة ماء كوش).

نذكر الشاعر السعودي على بافقىه فى مجموعته الوحيدة والفريدة، جلال الأشجار (عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٩٣) وهى مجموعة شعرية ذات صفاء بلوري خاص «أصفو وأصفو فيصعب وصفى».. «منهم / إنه الماء غطى الأصابع / هيا أسرعني روضى الماء / .. ومدى يديك إلى أولاد البنابيع ، / وقد كشف علوى الهاشمى فى دراسة مطولة لهذا الديوان، ضمنها كتابه «فلسفة الإيقاع فى الشعر العربى»، عن العتبات النصية للقصائد وهى الألم، الماء - المخيل - وقام بتحليل البنى الإيقاعية التى اتسمت بتنوع الأشكال الموسيقية: من شكل بيته وشكل تفعيلى وشكل نثرى. وذلك فى فصل سماته «جامع الإيقاع»، كما أشار إلى الاعتلالات العروضية التى شكلت جزءاً من البنية الشعرية الحرة لبعض القصائد ، وإلى التدوير الذى يأكل القوافي.

لقد ظهرت هذه الأسماء وسوها بعد الرواد وهى مذكورة هنا على سبيل المثال لا الحصر وتبين أن البنية الإيقاعية المؤسسة على الوزن والتفعيلة، هى بنية متطرفة وتتمتع بقابلية الخطب والتوليد . وأن الاختناق فى الشاعر وليس فى البنية .. نستطيع أن نضيف إلى من ذكرنا، كلاً من عبد المنعم رمضان من مصر، والمنصف الوهابى ويوسف روقة من تونس، ومحمد بن طلحة من المغرب ، ويوسف أبو لوز فى فلسطين ، ويوسف عبد العزيز من الأرض، وإلياس لحود وجودت فهر الدين وشوقي يزدع من لبنان .. وسلام بركات من سوريا ولا ننس نزيم أبو عفش **أدب وقد** وأخرين كثيراً ممن شكلوا مروحة الورقة، وربما التأسيس الثاني

للقصيدة العربية الجديدة بعد جيل الرواد.

في الجهة الثانية من التجارب الشعرية الجديدة، ويفسحة أوسع من حرية التجريب، بسبب التحلل من الوزن والقافية . نجد بعد محمد الماغوط وانس الحاج وشوقى أبى شقرا ، حساسيات شعرية كثيرة ، مفارقة لحساسيات الآباء مخففة ، مهمشة ، طريفة أو ساخرة ، يومية ولا ادعاءات ثبوية ، بشرية واكثر يومية، قصائد منزل ومقطئي وشاعر ومكتب ، يدوية اكثراً مما هي ذهنية ، نثرية إخبارية أكثر مما هي غنائية او بلاغية، وأكثر مما هي أخلاقية او تيشيرية..

وفي بعض الأصوات الأخيرة، مثل سوزان عليوان، نعثر على بصمات الإنترنـت وظلال الأرقام والإشارات، وفي نصوص عماد أبو صالح، على روح متسلكة ومشردة، ومتفردة أيضاً «خراف راقدة تلمس ضوء القمر المخنوـق/.. نسوة جالسات على العتبات/ ينظرن بفرح / للجلالـيب المشنوـقة على المسـاميـر / ويـتخـيلـان الأزـواـج داـخلـها، (من قصيدة ليلة الدلتـا، من مجموعة كلـب يـنـبع ليـقـتـلـ الـوقـتـ، - طـبـعة خـاصـة وـمـحـدـدة، الـقاـهـرـةـ ١٩٩٦ـ)ـ . وقصائد هذا الشاعر تفـيـضـ بـأـلـمـ لاـ يـوـصـفـ، كـاسـرـ، عـبـشـيـ وـفـائـضـ عن اـحـتمـالـ الـقـلـبـ الـبـشـرـىـ، إـصـدـارـاتـهـ عـلـىـ الـعـمـومـ خـاصـةـ وـمـحـدـودـةـ وهـىـ: عـجـوزـ تـؤـلـهـ الـضـحـكـاتـ، جـمـالـ كـافـرـ، مـهـنـدـسـ الـعـالـمـ، قـبـورـ وـاسـعـةـ، آـنـاـ خـائـفـ، كـلـبـ يـنـبعـ ليـقـتـلـ الـوقـتـ.

لقد ازهرت شجرة بلوتوLAND، التي غرسها لويس عوض في مصر، واعطت أكلها الحر والمتنوع، في ما سماه أدوار الخراطة، إلى الحساسيات الجديدة، على أيدي محمد صالح في «صيد الفراشات»، حيث تنزع جروح داخلية ببطء وتغة هادئة مرسلة بصورة مفارقة.. وإيمان مرسل وفاطمة قنديل وفاطمة ناعوت وأخرين من شكلت مجلة إضاءة ٧٧، وكان لحلمي سالم دوراً أساسياً فيها ، وعبد المنعم رمضان المتدقق المتنوع اللاعب الأمهر بعد جيل الرواد..

شكلت حاضنة اختبارية للنصوص الشعرية الحرة.

في العراق شكلت المناهى من بيروت إلى لندن وباريـس وستوكـهـلـمـ هذه الرقـعةـ الاختـبارـيةـ، بعدـماـ انـفـرـطـ عـقـدـ تـلـكـ الـبـلـادـ بـالـعـنـفـ وـالـاجـتـياـحـاتـ، فـأـزـهـرـتـ تـجـرـيـةـ سـرـكـونـ بـولـصـ فيـ نيـويـورـكـ.

وفاضل العزاوى تابع تفريع القصيدة وكرهاً كشريط تسجيلي من صور وإيقاعات في السويد ، وسعدى يوسف في لندن.. وهكذا تتشظى القلب العراقي في

آدـبـ وـنـقـدـ العالم كما تتشظى أوراق الوردة المتاثرة في الرياح .

يطرح علينا سركون بولص في دواوينه على العموم، بخاصة في ديوان «الوصول» إلى مدينة أين، ولو كنت في مركب نوح، وبارشا .. في الطريق إلى الجمرة .. دات، سؤالاً حول الشعر بشكل قصيرة.

وهو تجربى لآخر الشوط فى التجربة ، استخدم الرسوم والأرقام والخطوط والدواير وقطع الكلمات فى الجملة، من أجل التعبور للجهة الثانية من الكلام، إنه يكتب الكتابة اللاحقة ينبع للشعر حيث يندمج المعنى ويقاد يضيع فى فوضاها وإشاراتها «المعنى دائمًا يدخل صابرًا».. كما يقول . ونلاحظ هنا انتقال اشتباك واسعة فى نصوصه بين الكلبية والقداسة، قصيدة حانة الكلب، بصمات من آلية أمريكية تظهر فى التقاطع والرصد العددى باستعمال الأرقام والصورية الهندسية البصرية والجمود الآلى بل القسوة، قصيدة الكلمة، حيث لا جفن عاطفياً للشعر. فى قصائده ما نسميه «سرد السرد»، والشعر ضد الشعر، ويرمزجة كتابية للنحص، ما يقرره من المعادلات الكيماوية والرياضية.

إلى جانب ذلك، نيش في الأسطورة والميثولوجيا وما يشبه أحياناً اللغة التوراتية أو الإحاثة إلى رقم «ون واساطيرها أو مناخ عرفاً مشرقي «قصيدة شرقاً حتى الموت» وأيماءات من سعدى الشيرازى، بين القصبات المحطمـة طائر أحمر يجري أو يحلق نحو نقطة مجهولة، (قصيدة مشهد باتجاه واحد»).

في لبنان، بعد المأغوطة وانس الحاج وشوقى أبي شقرا ، يبرز هباس بيضون إن شوقى أبي شقرا في دواوينه، بخاصة منها «حيرتني تفاحة جائزة على الطاولة» وتتساقط الثمار والطيور وليس الورقة، ونوتى مزدهر القوام، يلعنهم المعانى ويعبث بعقل اللغة، يكتب نصوصاً راكضة متوكئة على «الواو» كحرف استطراد لا كحرف عطف، في كلماته وجمله المرسلة دهشة وطفولة وتعازيم سحر ريفي لبناني جبلى . لطف وعفوية وطرافة كتابة وصور تتساحب وكأنها شريط لوالدت ديزنى . نصه مجاني مع عبث وسحر «نماذج انها رالطويل الأذنين / غير كسلام وغير حمان» (من تتساقط الثمار والطيور وليس الورقة) وكتابته ما قبل بلاغية وحتى ما قبل لغوية . تتناصل الكلمات من أحطاف أصابعها تناسلاً مرحباً ولا مقاصد ولا اهداف ضخمة لها . شعر يهزل نفسه عن التراث العربي ويحتضم بارث مجلبي رعوى ريفي لبناني سحري من خلال سرحان لغة بدائية ومخيلة «تعبت بالعبث» .. وربما عثرنا على إشارات بعيدة لأمين فخلة (في المفكرة الريفية حيث القضاء ينبع

أدب وفقر حانقها فى أرض الدكان) ومارون عبود، ولا يبتعد أى شقرا فى «نوتى»

مزدهر القوام، عن الدادائية والطفالية العابرة للبلاغة، كلماته طيارة مرحة، قصيدة عبدك ثبيك، ... وصف رأفت نخيلك ومنقار/ فضاء وضحية وفي السلة رغيف/ ورجاء وثيمونة للسلام عليك والسلام عليكم...، تأتيك السمكة تقودها الحورية بالرسن، وشعره يثير فينا الضحك الخفيف والبهجة والمسرة من حيث لا بلاغة، هي مهرجان الغولف/ نرفع الطابة البيضاء/ ولا نعاملها بالعصا/ لأنها حبل/ وتلد نملة أو جندية أو عشبة.

يأتي عباس بيضون للشعر من مكان آخر. شعره في مجموعة «الجسد بلا معلم» (دار الأداب ٢٠٠٣) يقدّفنا في ما يشبه الدوار من الأسئلة وذلك من خلال مراوغة المعنى في النص. وحين يشعرك بالقبض عليه، تحس معه بأنه يقص الماء بالمقص أو الهواء بالشفرة. وصيغة الفن عليه غالبة على الإثبات وليله الاحتمال، قد....

وشعره شعر معانٍ قلقة زاحلة وأدوات ولغة مرتابة تحس كأن شعره طالع من موقع مرتاب بين الثقافة والارتجال . إنه مدین بذلك بشكل أو باخر لرينيه شار صاحب «المطرقة بلا معلم»، ويتقاطع الشاعران لجهة أن كلاً منهما يفترض احترام «الفكرة» يقول شار إن المعنى في الشعر مسألة أخلاقية . وكان هذا الشعر يرمي بصلة لأصل فلسفى للشعر كما هو الحال على الشعر الألماني من غوته وشيلر إلى توفاليس وهدرلن، ومن هيدغر إلى نيتشر.ت.س. إليوت البريطاني الأمريكي يظهر من هذا القبيل . ولكن السؤال تجاه شعر بيضون : هل هي الأفكار أم شبهة الأفكار؟

يقول بسخرية ما في قصيدة «عاريات صالة الشتاء»:

... ذلك أشبه بتقشير معنى / لكن دم الكلمات فينا وعدابها ولا يسعنا كلنا نزعنا قلباً للصلة/ ان نجد في النهاية جذراً للشقاء، كتابة بيضون صلبة ومنقبضة على ذاتها وملفعة كوجه الطوارقى.

وغزله مرضى «أسمع غرفة بلعومك ووجع أسنانك ولا أغفو» (من قصيدة سميّنى أيتها الجميلة)، وهو في مجموعة الشعرية المسماة «نقد الألم»، قاس يصبر أو يحيط المشهد . كذلك في مجموعة «مدافن زجاجية».. أحياناً يكتب فضلات كلام مثل انتونيان آرتو، ذلك أن «الحقيقة أيضاً»، كما يقول في قصيدة «أكذوبة بيضاء»، «دم».

وكما كتب كتاباً في «نقد الألم»، كتب كتاباً في نقد الموت ، من خلال ديوانه «شجرة تشبه حطاباً»، (دار الأداب ٢٠٠٥).. وتنطوى على نص سردي جنائزي طويل عن انتشار «زاد» ابن اخت الشاعر، مستعيناً بذلك «السيكلوب»، الحيوان

أدب ونقد الخرافى بعين واحدة فى وسط الرأس «زاد». الضخم الجثة المولع

بالموسيقى، ذو اليد الكبيرة الشقراء والشفتين المتضخمتين، لم يفعل حين اطلق الرصاص على صدغه، سوى ضربة فراغ بين نوتتين موسقييتين في البيانو.. ويظهر سرده التصويري عن الانتحار برسم التصوير السينمائي.. كما يكتب كتابه طلسمية كتصاوير على ناوش فرعوني في قصيدة «خنونخ أو ميتافيزيق الثعلب»، التجربة اللبنانيّة على العموم، متنوعة وغنية في قصيدة النثر.

فبؤل شاول، في مجلّم دواوينه الشعرية، من «بوصلة الدم»، إلى «وجه يقع ولا يصلب»، إلى «شهر طويل من العشق»، إلى «فرسيس»، يظهر شاعر لغة منحوته ومتنصصة، هي في اللغة ذات نحت وابتكار مثل «جتمار الأصابع»، وإدماع، وأملست، وأكاشرك، وأملاس النعناع، يعدي اللازم، ويلزم المتعدي ويعمل على الالاحاج في الحروف والمحشى في الأفعال عمله على الاقتصاد والاتجاه نحو المحو، وفي المعنى له دورات في الحيرة ووقوع بلا وصول وكأنه يكتب نص الدم أو التلاشي.

عقل العويظ في ديوان «سراح القتيل»، (دار النهار للنشر ٢٠٠١)، مشفوعاً بأخر دواوينه «إنجيل شخصي»، (دار النهار والدار العربيّة للعلوم، ناشرون ٢٠٠٨) وهو التاسع له، يكتب بتقنيّة الانبات الشعري، والتشكيلات الحرة، ضرب أجنحة بلا نهاية.. مفتوح على هاوية، ونزيف شعري وتحشيد لغوي فهو يستعمل في قصيدة «شمس الزيارة»، من «سراح القتيل»، خمسة وخمسين فعل أمر في واحد وسبعين سطراً، لين ذلك من غمس جمر ريح شعل سعراعجن زين الدغ ناوش هدى عذب أرهق مسد.. الخ، لشعره قاع دينية مسيحية وصيغة إنجيلية توراتية، لكنه صاحب لاهوت وثنى إذا صحت العبارة، يمزج الشك باليقين يقول مخاطباً المسيح «يا رب ويا جهلى / من أنت يا قتيلي».

يظهر عبده وازن في خط كتاباته الشعرية، طهرانياً، وكأنه يطلع من أصل ميتافيزيقي مسيحي وأبيض الشعر، ولكنه في «حدائق الحواس»، وفي الطهرانية نفسها، يضرب على وتر جسدي بل إيروريكي مفاجئ.. وهو في سراح الفتنة، (عن دار النهار ٢٠٠٠) يكتب حالة بيضاء بل زهرية.. وأحسب أنه في شعره، أقرب إلى جبران ونبويته، منه إلى انسى الحاج وتدميريته، ليس عبده وازن سوداوياً ولا عدانياً في جوهره الشعري.. هذا الجوهر الذي ترى عليه مسارات هادئة من صوفية ما.. تعل الشاعر أخذها من نبع ديني أو ثقافة مشرقية.. فقد حقق ديوان «الحلاج»، وكتب له مقدمة وافية وتشرب شيئاً من أسراره.

أدب وفن يكتب عبده وازن في ديوان «حياة معطلة» - دار النهضة العربية ٢٠٠٧

كما لو أن الحياة شريط حلم بل الحياة شريط موت بل الحلم نور والنور موت. يكتب ضدية متهاورة الملائكة والذئب هما أنا/ أنا الذي هو الملائكة/ الذي هو الذئب، وقصائده قصائد حزن كثيف وكآبة رقيقة. يقول في مرثية لعصام محفوظ: «النار التي في قلبك/ تكفي لإشعال الماء»، وتراه أحياناً يضطلع في كتابة مضيئة ويسأل سؤالاً ميتافيزيقياً عن الألم. سريالية لطيفة صورية طائرة وصيغته صيغة المتأهة وهي صيغة غنائية، رجل يحكى عن فتاة تحكى عن رجل يحكى عن فتاة.. (من قصيدة رجل وفتاة).

وعبدة وازن يقف على الطريق المقابل من وديع سعادة الذي يكتب «نص الغياب» (ديوان عن دار المسار ١٩٩٨) يمتدح العماء المطلق وجمال العدم: «يا طالعة من فمك/ إنك تقتليني»..، هو البدء كان الصمت ولم تكن الكلمة، «اللغة إرث جئت به رميمه».. وهو ككشاش فاشرل لأرواح الكلمات، على ما يقول في «نص الغياب»، يضطلع في ذبح الكلمة ومن ثم في ذبح الوجود بعصب كفكاوى مشدود وكتابة وديع سعادة جزء من كتابة سوداء وهو صاحب عدمية جارحة.. وهي كتابة نقدية في عمقها الشعري والوجودي (ينظر كتابه «غبار» - دار المسار ٢٠٠١).

يكتب الشاعر اللبناني بسام حجازي نصه الشعري بزهد لغوي لا يضاهى هو صاحب نص أقلوي ولكنه مشحون والعبارة لديه تقاد تنفجر بحمومتها.. وغالباً ما تأخذ الصيغة لديه، صيغة النفي: «أنت ، ليس لا .. وإنه النفي من أجل الإثبات ، والزهد الغنى وكأنه يستعيّر قول صلاح عبد الصبور في «بشر الحافى».. «دنيا لا يملكها من يملكها / أغنى من فيها سادتها الفقراء»، يقول : «لا أحبك جبأ لا يضاهى / فقط أضع يدي على جبينك لا أعرف ما الذي مازال حياً» (ديوان بضعة أشياء دار الجمل المانيا ١٩٩٧). حتى تكأنه لا يكتب الكتابة بل خدوش الكتابة.

يقرب من هذه الكتابة باعتبارها شكلاً من اشكال تبادل للصمت، شاعر سوري لم أجده له سوى مجموعة شعرية واحدة صدرت بإصدار خاص العام ٢٠٠٧ وينسخ محدودة هي «نحن لا نتبادل الكلام»، والشاعر هو حسين عجيب . نصوص هذا الشاعر متشردة وخالفة وتنبض بالمعنى المكتوم «الأسوا قد مضى / لكن مضى معه الأجمل أيضاً / كانت الحكاية تصلح لكل شيء سوى أن تعاد مرة أخرى ... وضع فوهة البنديقة على أكثر الأماكن قريباً إلى النفس» (ص ٨٤).

يندرج في شجرة الكتابة الأقلوية، صالح دياب في مجموعة «صيف أذـ وـقـ» يوناني، (دار ميريت، القاهرة ٢٠٠٦)، على غرار ما هو المسرح الفقير



يقول: «البيتين عشبتين». والفكرة الواحدة لديه تكفي لنص بل تفريض عليه، ونصوصه نتف شعرية غير صادرة عن الذاكرة بمقدار ما هي فيرض حياة يومية وحوادث نفسية وجسدية.

اللبنانية صباح زوين أيضاً تكتب كتابة خرساء إنها في مجموعتها لأنى وكأنى ولست، (مؤسسة الانتشار العربي، بيروت ٢٠٠٢) تكتب بلهاث خافت سقيم بل مائل إلى الموت. وهي قليلة الأدوات ليست فضيحة ولا مريحة، عبارتها مثلمة ، مثل زغب عصافير خائفة بل كغبار على ورقه، في الجهة المقابلة شاعرتان لبنانيتان يفيفان حسدي أنثوي وكينونة أنثوية للنص. وهما جمانة حداد وعنایة جابر.

جمانة حداد تكتب في عودة ثيليت (دار النهار للنشر ٢٠٠٤) كتابة شعرية ورحيمية، وتستعيد الأصل الأنثوي للعالم، من خلال لغة متداقة وخصبة ومناورة أيضاً، وهي في «مرايا العابرات في المقام» (عن دار النهار والدار العربية للعلوم ناشرون ٢٠٠٨) تضرب ضربات عنيفة في الحب والموت والجنس في ما هو لصيق الموت، إذ لا شيء أقسى وأرهق من كتابة جمانة حداد كالشفرة لامعة وقاطعة ولعلها ملائكة وكل ملائكة رهيب. كما يقول ريلكه .. «ساندريلا / صفيحة وتصارييف النيران / هشة وتسليخين جلد الأفاعى / ضعيفة وتمتصين دماء الوحوش». لعنایة جابر في «ساتان أبيض»، (دار الرئيس ٢٠٠٢) وترجميغ أسبابنا، (دار الرئيس ٢٠٠٦)، متعة النص الأنثوي وهي متعة غامضة ولكنها تحصل كوصال ، فالشعر بالنسبة لها وصال بالمعنى الكلوي والجسدي. وتفريض جملها بالرغبة الأنثوية: «أمل أن أفوز بركبتيك» . تكتب الجمل الدائمة بالرغبة والالم «إنه جسدك نوع من وجع الفجر .. أحب يديك وأعرف ملائكة مات سبب عروقها النافرة».

يكتب اسكندر جبس في ديوان «في تلك المدن كتابة مائية شفافة ولكنها أيضاً كتابة خسارات وإيماءات وداع، وتبديد لجغرافيا الأشياء، بلا تفجع، بصوت خافت وكأن مستعد ما أشار إليه درويش حيث قال: «ماذا سأفعل من دون منفى؟».

لم يجد اسكندر حبش سوى أن «يحرس هيكل الذئب»، كل شيء طمس وغرق في الماء كهذا، فـ نهر يمسك ببعضها من الخوف ببعضها.

في ديوان «الذين غادروا»، (دار النهضة ٢٠٠٨) ترجيع وانشاد «الراكب بعيدة عن مناها»، ويظهر أن الألم فعل فعله في الحسد القلق لكلمات الشاعر.

يظهر في قصيدة النثر الالبنانية تنوع وأنساق كثيرة. يوسف بزى الذى

آدبو وفق كتب المقطع، (عن دار الرئيس ١٩٨٩) ورغبات قوية كأسناننا، (دار

المجديد ١٩٩٣) وبلاء مغفرة، (دار الرئيس ٢٠٠٤) صاحب نص قاس وكأنه مكتوب بالشرط..

بلطة الثأر تتدلى الآن كسمكة ميتة للتو بيد المحارب الذي غنمها واقفاً على الحاجز / مع كلاب غير مرئية تنظر من الأعلى.. تنبثق فجأة من نصع السردى الوصفي «سكاكيين تتبدل الطعنات، وهو صاحب نص مرققط نازل للتو من حرب اهلية. عنده الكلمة بمتناول اليد، يباشر الكتابة كمباشرة الطعام والشراب والجنس والفعل. تأخذه كثرة التفاصيل والمشاهد المتناثرة والتتشظى بلا هم توحيدى أو جمالى وبلا بلاغيات ذبيحة أو مبتهمجة أحياناً يأخذه هم خفيف من فلسفة (العودة للبدائية مثلا): «ها نحن ننقر كدجاجات ضخمة/ خيراً قليلاً تبذله السماء».. (من بلا مغفرة قصيدة حفلة شواء).

على خلاف ذلك، يلوح الشاعر السوري بندر عبد الحميد، شاعر انسحب إلى أرض الرعاه الخرافيين الذي يعيشون «بانسجام قام مع النسر والأفعى»، كما يقول في ديوانه «حوار من طرف واحد»، (دار المدى). وقصيده قصيدة ضديات بين تطور كوكبي سين للحضارة - ورغبة في العودة للأصل البريء للأشياء والحياة (دادا) شعره قريب من سرج بي الفرنسي وغنسبرغ يتكلم عن «عين النملة الذكية، وعين الكلب نابح القمر، وعين التمساح في الماء الراكد، وعين الذباب النحاسية للمرأة، ويحن للقرد العاري، (آدم) كما يسميه.

يسعى بندر عبد الحميد لاسترجاع ابن الموسيقى المجنون «العصافون» في الطرف المقابل ، يقف الشاعر السوري نوري الجراح، شاعراً دراماً الحس والمعنى. إنه في حدائق هملته، (المؤسسة العربية ٢٢٠٢)، يدس المناخ التدميري في بياض الرومانسية يقول «كسر يدك في المعلم، .. ببيضاء قصيده كيدي/ محترقة وبيضاء،.. وقصائده كاللهاث، لهاث النزع «السم في المطر» يقول: لأنني مجوف وسهل الاستطهاد/ لم يbeth من السلم على السلم/ غير زلة القدم، ويرى أن «الشاعر يولد انتحارياً ويولد منتحرًا»، (موقع جهة الشعر على الانترنت).

ثمة ورثة يظهرون في زمن غير شعري، فمن بعد درويش والقاسم وزياد ودحبور والمتوكل طه في فلسطين، يأتي زكريا محمد ليكتب: «عبأنا مصائرنا في أكياس ورميئاها في الشاحنات»، ويقول في «ضريبة شمس»، (المؤسسة العربية ٢٠٠٢): «بكاؤنا يخصنا».

آدب ونقد كثيرون ممن يطبعون دواوينهم على حسابهم بنسخ محدودة،

ويوزعونها باليد على أصدقائهم، أو ينشرون تصوّرهم من خلال موقع على الإنترنت، يقدمون حساسيات شعرية، مؤلمة ونفاذة وخاصة، وهذه الصعلكة في أزمنة المدن، عرف ما يشهدها في أزمنة الصحراة، يقول مازن معروف، وهو شاعر فلسطيني شاب يعيش في مخيم عين الحلوة قرب صيدا، في ديوان له بعنوان: «الكاميرا لا تلتقط العصافير» (دار الأنوار ٢٠٠٤): .. والعصافير أيضاً تتغوط / والمطر أيضاً يتسبّب بفيضانات الصرف الصحي / وأنت وأنا عكروتان تحت شجرة مليئة بالغبار والحشرات/.. والعشب أيضاً صديقتي تتبول عليه الكلاب والثقوفون / لكنني أحبه تماماً كما أحب صدرك وسندويشات اللبن...، (من قصيدة غرنيكا) إنها كتابة فجة ولكنها أولية وحقيقة.

يقول: «امتنع راسى كمن يمتنع بغلاد». وله تصوّر قصيرة مكتوبة بتقنية قصصية سردية هي تقنية السّنارة في متابعة السمكة واصطيادها، ومن حيث التنسيب تصلح قصيدة نثر وقصيدة قصيرة «الرصاصة»: «رصاصة طائشة/ بعد ان عبرت غرفة الجلوس / فالمكتبة/ فممر البيت/ فالصورة التي تجمّعنا في رحلة نهر الكلب/ فالسؤال الآلتماتيكية/ وامي المرهقة/ الرصاصية اخذت قليلاً مسارها/ بفعل الجاذبية/ واستقرت باسفل رأى في الخلف».

غالباً ما يرتفع السؤال: إنه زمن غير شعري، القصيدة ميتة والشعراء متسلعون على هوا من المدن والساحات، ويرتفع السؤال من؟ وكيف؟ ولماذا؟ والحال أن الشعر اليوم، وابتداء من أزمنة الحداثة، يمر بحالات اختناق.

ليس الشعر العربي وحده، ولكن الشعر في العالم .. وهو حين شكك بالموروث، وبالجمهور واقتصر بداول عن ذلك هي الذات والمونولوج الداخلي والتجريب اللغوي، واشتبه في هجاء السياسة والبلاغة، وفي هجاء العقل ومديع الجنون، وفي هجاء الواقع ومديع الواقع والشطع، صنع لنفسه بنفسه أسباباً كثيرة للطلاق مع أشياء كثيرة من الجوار البشري، حجر نفسه في حجرة، وأخذ يسأل أين هو الهواء؟ ولم يغفر له الجمهور ذلك، فبادله بمثل عزلة بعزلة وإهمالاً باستعلاء.. والحال ان الشعر اليوم، ليس في طلاق مع الجمهور وحده، بل في طلاق مع المسرح، فمن بعد تجربة صلاح عبد الصبور في «مائة الحلاج»، حيث الحركة المسرحية والأشخاص المسرحيون والسرد والحكمة والحكاية..

لم تقتلها ذاتية الشعر ولغوته وانغلاقه ، بل تفتح الشعر في المسرح

أدب ونقد واندرج فيه، ولم يتم المسرح في الشعر.. بعد تجربة عبد الصبور

جاءت مسرحية آناغوطة «العصفورة الأحذب»، وبقيت خمنية الشعر، ولم تتفتح في المسرح، في «العصفورة الأحذب»، نجح الشاعر وأخفق المسرحي.. والآن ثمة غرية عميقة بين الشعر والمسرح والجمهور . ما هو الجمهور؟

إن المدينة الحديثة ، الصناعية في البداية، ومدينة الاتصالات المعاصرة والإنتزفـت والقول الإلكترونيـة تاليـاً، العمل المكتبي المعدني والاستهلاك أخذـت من مساحةـ الشعرـ والفنـونـ ومن مساحةـ الكتابـةـ نفسهاـ، ووقفـتـ علىـ غـرـارـ ماـ سـبـقـ وـفـعـلـتـهـ الآلةـ ضدـ العملـ الـيدـوىـ المـلـغـىـ أوـ التـافـهـ فيـ موـاجـهـةـ الفـنـ.

فـلمـ تـعدـ الكـتابـةـ مـهـنةـ مشـتهاـ وـغـابـ ذـلـكـ الـافتـنـانـ السـابـقـ بـفـكـرةـ العـملـ الفـنـيـ وأـبـهـتـهـ دـورـهـ . لمـ يـعـدـ العـملـ التـشـكيـلىـ مـثـلـاـ صـاحـبـ سـطـورـ كـبـيرـةـ، كـمـاـ كـانـتـ تـفـعـلـهـ لـوـحةـ لـرـامـبـرـانـتـ أوـ لـغـوـيـاـ أوـ فـيـلاـسـكـيـزـ، وـحتـىـ لـبـيـاـكـاسـوـ أوـ دـالـىـ.. بلـ صـارـتـ تقـنـيـاتـ السـعـرـ وـالـغـالـريـهـاتـ العـارـضـةـ هـىـ التـىـ تـسـتـحـكـمـ بـالـلوـحةـ، وـغـدتـ الفـنـونـ هـوـاـيـاتـ خـاصـةـ لاـ ضـرـرـ مـنـهـ، أـمـاـ انـ تـجـمـعـ الجـمـيلـ وـالمـفـيدـ مـعـاـ عـلـىـ غـرـارـ ماـ كـانـ يـحـصـلـ فـيـ السـابـقـ، فـأـمـرـ مـنـ الصـعـوبـةـ بـمـكـانـ، فـلـابـدـ مـنـ الـاخـتـيـارـ؛ وـيـصـعـبـ الـجـمـعـ، فـإـمـاـ الجـمـيلـ المـهـمـشـ الصـعـبـ وـالـخـاصـ وـالـلـاـشـعـبـىـ، وـإـمـاـ المـفـيدـ الـذـىـ يـتـمـ تـنـفـيـذـهـ بـعـيـداـ عـنـ قـلـقـ الـفـنـ، وـالـكـتابـةـ مـعـاـ وـعـنـ مـسـاحـةـ الشـعـبـيـةـ، وـكـانـاـ تـحـقـقـتـ بـشـكـلـ فـظـ مـقـولـةـ بـرـيـختـ: الشـبعـ أـوـلـاـ ثـمـ الـأـخـلـاقـ.

وـمـنـ الـهـمـ الإـشـارـةـ، كـمـاـ يـقـولـ الشـاعـرـ وـالـنـاقـدـ الـأـمـيرـكـيـ «وـيـسـتنـ أـودـنـ»، فـيـ كـتـابـهـ «مـحـنةـ الشـاعـرـ فـيـ أـزـمـنـةـ الـمـدـنـ»، إـلـىـ أـنـ الـتـطـوـرـاتـ الـتـقـنـيـةـ وـالـاسـتـهـلـاكـيـةـ وـثـورـةـ الـاتـصـالـاتـ، كـوـنـتـ مـسـاحـاتـ بـشـرـيـةـ جـديـدةـ لـاـ تـنـضـوـيـ تـحـتـ خـانـةـ التـجـمـعـاتـ الـبـشـرـيـةـ الـمـعـرـوـفـةـ سـابـقاـ، لـقـدـ وـلـدـ مـاـ سـبـقـ وـأـطـلـقـ عـلـيـهـ الـفـيـلـسـوـفـ الدـنـمـارـكـيـ كـيـرـكـفـارـدـ اـسـمـ «الـعـامـةـ»، وـهـمـ غـيرـ مـحـدـدـينـ بـمـكـانـ مـحـدـدـ أوـ زـمـانـ مـحـدـدـ، بـلـ يـنـتـسـمـونـ إـلـىـ وـسـائـلـ الـاتـصـالـ وـيـوجـدـونـ حـيـثـ تـصـلـ إـلـيـهـمـ هـذـهـ الـوـسـائـلـ. إـنـ الـعـامـةـ بـهـذـاـ الـمـفـهـومـ الـجـديـدـ، لـيـسـواـ بـشـعـبـ اوـ جـيـلـ وـلـاـ هـمـ مـجـتمـعـ اوـ جـمـاعـةـ، وـلـاـ هـمـ بـأـفـرـادـ مـتـمـيـزـينـ. إـنـهـمـ «عـمـلـاـقـ تـجـريـدـيـ عـقـيمـ بـمـعـنـىـ أـنـ كـلـ شـيـءـ وـلـاـ شـيـءـ فـيـ آـنـ»، (الـمـرـجـعـ المـذـكـورـ أـدـونـ. تـرـجمـةـ سـهـيـلـةـ أـسـعـدـ نـيـازـيـ).

وـيـخـتـلـفـونـ عـنـ مـفـهـومـ الـجـمـاعـةـ الـقـدـيمـ، كـمـاـ يـخـتـلـفـونـ عـنـ مـفـهـومـ «الـرـعـاعـ»، وـالـيـهـمـ تـتـوـجـهـ إـشـارـاتـ الـاتـصـالـاتـ، وـعـلـيـهـمـ يـعـولـ فـيـ التـسـويـقـ وـالـاسـتـهـلـاكـ وـهـمـ مـوـضـوعـ الـدـعـاـيـةـ وـالـجـذـبـ الـإـعـلـانـيـ الـخـطـيرـ وـالـمـؤـثرـ.

آدـهـ وـنـوـرـ إنـ هـذـهـ «الـعـامـةـ»، عـنـصـرـ فـاعـلـ فـيـ تـوـجـهـاتـ الـفـنـونـ وـالـكـتابـةـ، مـثـلـمـاـ هـيـ

عنصر في الاستهلاك، ومن حيث هي كتلة غامضة ومبعدة، فإن الشاعر حيالها يتوقف ليبال نفسه: من أتجه؟ وتلك واحدة من صعوبات العمل الفنى اليوم، وهذه الصعوبات تتوزع على الأوجه التالية:

أولاً: فقدان الثقة بالكمال، وفكرة الخلود والأعمال التي لا تفتى وهي الفكرة التي كانت تسيد على شعراء الماضي . إنهم جميراً يرغبون في قهر الموت والزمن. إن هوميروس ميكائيل أنج وغوطه وشكسبير هم من هذا القبيل، أبناء الخلود يسمون، وذلك ما ينتمي لعصر مضى وانقضى ويقاد يصبح اليوم أمراً مستغرباً أو مثيراً للسؤال إن لم يكن للسخرية . المجد .. الخلود.. العظمة.. الكمال.. أصبحت كلمات هي أقرب ما تكون لضيعة الوقت، وأجدى منها البسيط والارتفاع، المباشر واليومي والاستهلاكي. لقد سقطت الكلمات عن عروشها الضخمة القديمة، وطمسمها سوق الاستهلاك اليومي.

ثانياً: فقدان الثقة في مغزى الظواهر وقدسيتها . ذلك ما يلخصه الشاعر والرسام البريطاني وليم بليك، حيث كتب ملاحظة عن التغيير الذي طرأ على موقع الإنسان وموقفه من الطبيعة جاء فيها: «إن البعض يرى الشمس كقرص ذهبي مدورة، بحجم قطعة النقد، غير أنه يراها أيضاً كقرص خبز القرىان المقدس، الذي يعلن قدسيته منادياً: مقدس، مقدس...» وهذه الثنائية في النظر للطبيعة، كان يتبنّاها ذيولن واتباعه، إلا أن بليك لا يساوي بين النظريتين، ويعتبر الظواهر الحسية وكراً للشيطان فالمهم برأيه هو الرمز، لأن الحس خداع.

ثالثاً، فقدان الإيمان بالنماذج ، في عالم متغير بسرعة هائلة، وكان في الماضي بطيئاً.

إن التسارع الذي لا يمكن تصوره، أضاف قيمة جديدة على المسائل والأفكار، والأشياء ، كان السابقون يعتقدون أنهم يعملون لمائت السنين، إن لم يكن لألف السنين المقبلة . وكانت التغيرات التي تحصل، تحصل ببطء مما يرسخ فكرة العمل لأجيال كثيرة.. إن تسارع التغيرات ربط مفهوم العمل والفن والكتابة باللحظة أكثراً مما ربط هذه المسائل بالأبدية ، وقد خسر بذلك الشعراء

آلهة ورؤوف والحملون جزءاً من أحلامهم.

رابعاً، اختفاء أو انحسار المفهوم القديم للبطل. من هو البطل اليوم؟ الإنسان أم الآلة؟ العضلات أم العقول الإلكترونية؟ كان البطل في الماضي فرداً وقدراً. أما اليوم في بالإمكان زرع عبودة ناسفة مجهمولة الصانع والواضح والمجر في أصل أي تمثال أو بناء. وتفجير الصاعق عن بعد بكبسة زر مستور، فمن هو البطل اليوم الشخص؟ أم الفكرة؟ أم الآلة؟

إنها مسائل مداعنة للتأمل في محن الشاعر اليوم في زمن المدن.

خلاصة:

وهل ثمة من خلاصة؟

يفر الشاعر اليوم من اللغة المتعالية والأيديولوجيا وادعاءات الماضي في البطولة والخلود، إلى الشاعر والمسمى والإنترنت، والمترو، إنه يتدرّوش ويتصعلّك ويتقذر ويطرّق أبواباً كثيرة ليفك عن نفسه عزلته المريّرة. ولعله يؤثراً حياناً، إن يترك عناويته بلا تنسيب. فينصح أحياناً في شكل سردٍ نثري يصلح لقصة قصيرة أو مقالة أو تعليق ولعل الشعر الشعري غداً نادراً أو معزول. فقد انحل في القصة والرواية والسينما والشارع، وتعددت إشاراته وأدواته، فاللغة فاضت عن القواميس والدواوين، ولا أحد يعلم هل اغتنت أم افتقرت. والشعر هل مات وتحلل أم ازداد غنى وهيوّعاً؟

وحين كان أقصى هم للنشر أن يكون مبذولاً، وخصوصيته أن يبتعد عن الشعر كمعيار، فهو موجود لكن يحكى، وموليير يقول على لسان أرياجون في مسرحية «مرتضى الوهم»:

«لقد عشت عمرى أتكلم النثر ولا أعلم»... وهو ذو عنصر سردي ومسل (فى الف ليلة وليلة)، وخدم للأغراض اليومية من لغة الباعة فى الشوارع إلى شرارة المنازل والشرفات، إلخ. إن هذا النثر، صار اليوم، بحسبان بعض الشعراء، هم الشعر وهدفه فى أن يلتّحم به.

لكن، فى الجانب الآخر لهذا التدرجين للشعر بالنشر، أو لافتراض النثر للشعر، ما زال ثمة شعراء لهم إنشادهم الملحمي العالى، أو اللغوى المتثبت باللغة كبنية دفاع أخيرة ضد الاهتراء والتآكل.. والأهم، هو أنه، اليوم، ثمة من فتحوا بالشعر ثغرات وكوى في الحجرة المصمتة والقاتلـة، نحو الغيب، مجرى نحو

أدب ونقد الإشراق.. إن الإشراق، على ما أرى، هو الخلاص ■

المستأجر الجديد

د. ماجدة إبراهيم

المكان واحد. هو هذه الغرفة التي تبدو في بداية المسرحية فارغة، خالية من أي أثاث. ثم تبدا حركة دخول الأثاث إلى هذه الغرفة ووضعه في المكان المخصص له، بواسطة اثنين من عمال النقل.

الأثاث متتنوع: مقاعد وزهريات وطاولات وحواجز واقية من الهواء ومصابيح أرضية وكتب. كلها أشياء وجدت مكانها بحذاء جدران الغرفة كافية. ثم جاء دور اللوحات الفنية التي تم تعليقها على الجدران. ثم دور صوان حجرة الطعام الذي سد فتحة النافذة وحجب دخول نور الشمس الذي توسيط الغرفة. ثم دور الخزانات التي رصت بحذاء جدران الغرفة، موازية للدفعة الأولى من الأثاث، فضيقت الفراغ حول مقعد الشاب. ثم دور المذيع الذي وجد مكانه عن يمين مقعد الشاب ودور سطل الماء الذي وجد مكانه إلى اليسار من مقعد الشاب.

وهكذا يتواتي وصول الأشياء التي تضيق الدائرة أكثر وأكثر حول مقعد الشاب إلى أن تظهر مشكلتان. المشكلة رقم ١ هي مشكلة التناسب بين حجم الأثاث وارتفاع باب الغرفة. فالخزانات المتبقية لا يمكنها حجمها الضخم من المرور من باب الغرفة. والمشكلة رقم ٢ هي

أتابع في شفف
بالغ قراءة
مسرحية
الكاتب
الفرنسي
المعاصروجين
يونسكو
Eugène IO-
NESCO
عنوان
المستأجر
الجديد Le
Nouveau
locataire
(١٩٥٣) التي
تصف في روعة
فائقة لحظة
وصول أمتعة
شاب أعزب إلى
الغرفة المستقلة
التي استأجرها
في أعلى طابق
لعمارة بباريس.

أدب وقد

مشكلة عدد الأثاث نفسه الذي فاق المعتاد بحيث زحم السلم، فتعطلت حركة الصعود والهبوط عليه. وزحم هناء العمارة فتعطلت حركة المروربة. وزحم الشارع فتعطلت حركة المروربة أيضاً. وزحم المترو فتعطل عن السير هو الآخر. وأزدحمت المدينة وتوقف حربان نهر "السين"، وبالتالي مد المدينة بالماء.

مشكلتان مترااظطتان وجوب حل الأولى للتمكّن من حل الثانية، فكانت فكرة فتح السقف الأولى للغرفة للسماح للخزانات العالية بالمرور منه، ثم غلقه ثانية، وللقاريء إذن متعة تخيل هبوط الألوان الخشبية الضخمة للخزانات وكذلك قطع الأثاث الأخرى والبراميل الضخمة التي صارت تخفي المستاجر الجديد تماماً عن أعين الجمهور، فلا يكاد يُرى منه سوى قبعته.

ويخرج عمال النقل من الغرفة بصعوبة بالغة. فالشباك مسدود بالاثاث والأبواب مسدودة بالاثاث أيضاً. ويسدل الستار على مشهد المستأجر الجديد وقد تجمع له كل اثاثه في الغرفة، دون أن يدع له مكاناً للحركة، بل دون أن يدع منفذأً للهواء النقي فتنفسه!

المستاجر الجديد للكاتب الفرنسي المعاصر أوجين إيونسكيو هو أنا وانت وكثير مثلكاً همن يحبون الإقتناء. نحن نقتني الملابس. ملابس كثيرة ومتنوعة: إرضاء لحبنا للجمال وإرضاء لحبنا للظهور وإرضاء أيضاً للمجتمع الذي يفرض علينا أن تكون لنا ملابس خاصة بكل وقت وكل مناسبة: ملابس صباحية وملابس مسابية، ملابس للرياضة وملابس للسهرة، ملابس للنهار في المنزل وملابس للنوم. وطبعاً لا يكفي ثياب واحد لكل ظرف، وإنما اثنان وثلاثة وأربعة: للتنوع. فالتكرار ممل، وحتى لا نثّهم بالإهمال ولا بالبخل. ونتيجة لذلك، تصبح خزانتنا ملائكة، منتفخة بملابس التي نعلق بعضها ونحطوي البعض الآخر منها لضيق المكان.

ونحن نقتني الأثاث، فهناك مقاعد للحياة اليومية واستقبال الضيوف المقربين، ومقاعد لاستقبال الضيوف الأقل قرياً، أقصد هنا العلاقات الرسمية. وهناك طاولة في المطبخ نتناول عليها الطعام يومياً - نحن أفراد الأسرة الواحدة - وطاولة أخرى أكبر وأكثر أناقة نستقبل عليها الضيوف، موجودة في غرفة الطعام، مددججة بصوانين لأوانى الصينى التي لا نستعملها إلا فى السنة مرة، وهذا بساط اعجمى أعجبنا فاشتريناه، دون أن يكون له مكاناً على الأرض، فكسونا به "الموكيت" الذى يكسو أصلأ أرضية الصالة. وهذه شريا ضخمة من العصر "الهيلينى" تتدلى فوق رءوسنا، دون أن نفكر فى عدد الضحايا التى ستسببها حتى مع أقرب

卷八

زلزال تتعرض له المنطقة.

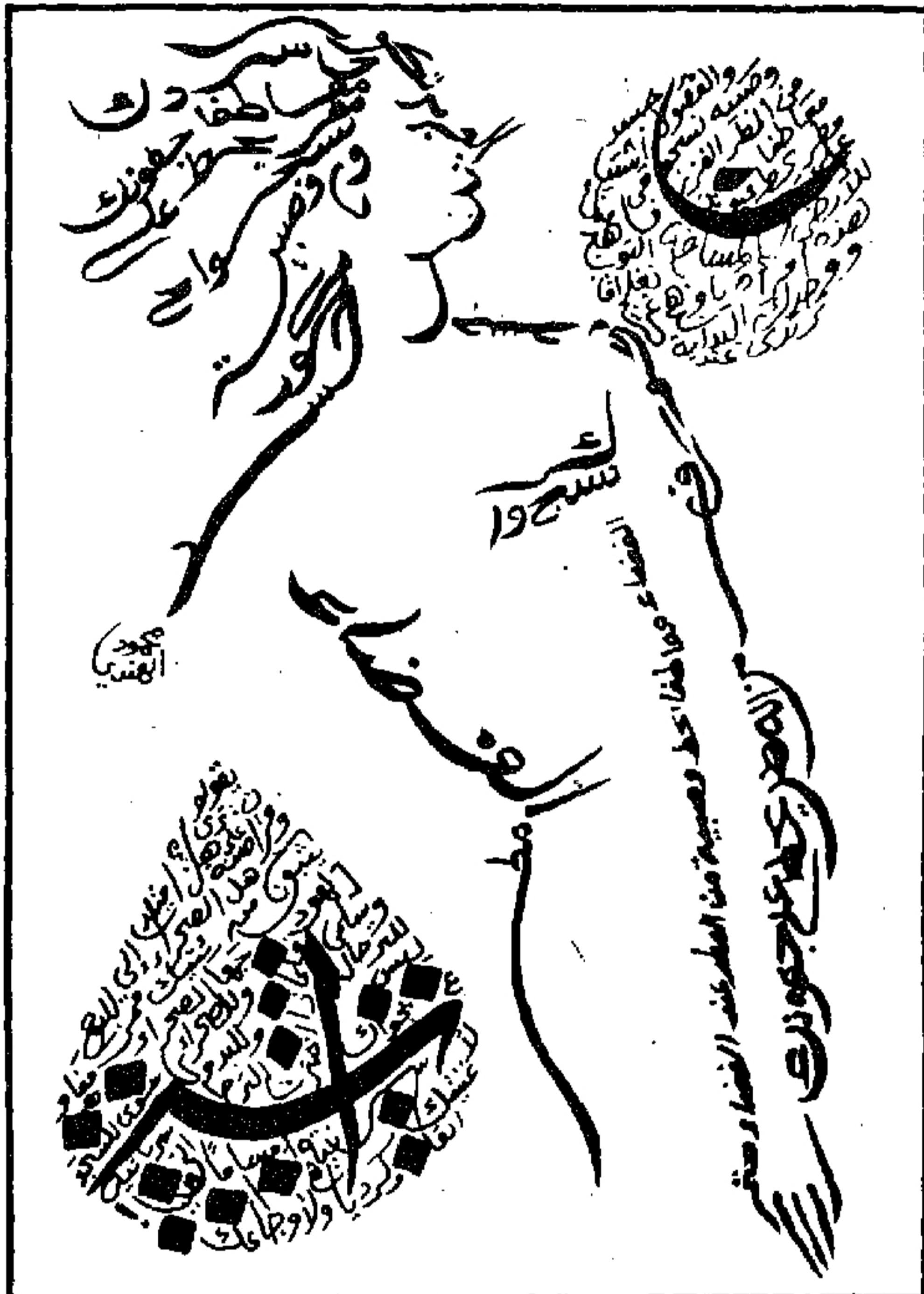
ونحن نقتني الأجهزة الحديثة ونلهم وراء آخر ما توصّلت إليه التكنولوجيا، فهذا جهاز لعصير الخضر والفاكهة، وهذا جهاز لفرم اللحم، وهذا بـرـاد (ثلاجة) ببابين، وهذا مجمـد عميق Deep Freezer لحفظ الطعام المعمر كالخضـر المـجمـد واللـحـم المـجمـد، وهذه طباخـة (بوتاجاز) بـست عـيون وـتنـور (ـفـرنـ) وـشـوايـة، تـعـملـ بالـغـازـ والـكـهـربـاءـ مـعـاـ، لـإـعـدـادـ الـوـجـبـاتـ "ـطـوـيـلـةـ النـفـسـ". وهذا تنـور (ـفـرنـ) ذـو مـوـجـةـ صـغـرـىـ Micro Wave لـإـعـدـادـ الـوـجـبـاتـ السـرـيعـةـ. وهذا تـلـفـزيـونـ أـبـيـضـ وـأـسـوـدـ كـنـاـ نـسـتـعـمـلـهـ فـيـ الـماـضـيـ،ـ معـ بـدـايـةـ ظـهـورـ التـلـفـزيـونـ،ـ وـظـلـ عـنـدـنـاـ لـمـ نـسـتـغـرـقـ عـنـهـ،ـ رـغـمـ ظـهـورـ التـلـفـزيـونـ الـمـلـونـ الـذـيـ اـشـتـرـيـنـاـ مـنـهـ اـثـنـيـنـ وـثـلـاثـةـ،ـ فـالـأـسـرـةـ مـتـنـوـعـةـ الـأـمـرـجـعـةـ:ـ هـذـاـ يـرـيدـ مـشـاهـدـةـ مـبـارـأـةـ الـكـرـةـ،ـ وـهـذـاـ يـرـيدـ مـشـاهـدـةـ عـرـضـ الـأـزـيـاءـ،ـ وـهـذـاـ يـرـيدـ مـشـاهـدـةـ الـفـيلـمـ.ـ وـعـنـدـنـاـ أـيـضاـ مـنـ مـسـتـقـبـلـ الـإـرـسـالـ Receiver نوعـانـ:ـ الـعـادـيـ اـشـتـرـيـنـاـ فـيـ الـسـنـوـاتـ الـماـضـيـةـ وـالـرـقـمـيـ اـشـتـرـيـنـاـ مـؤـخـراـ،ـ هـورـ ظـهـورـهـ لـمـ فـيـهـ مـنـ إـمـكـانـيـاتـ أـفـضلـ.

هـذـاـ عـلـاوـةـ عـلـىـ الـأـوـانـيـ الـفـارـغـةـ مـنـ عـلـبـ وـبـرـطـمانـاتـ.ـ فـبـعـدـ أـنـ اـسـتـهـلـكـنـاـ مـاـ فـيـهـ مـنـ "ـنـسـكـافـيـهـ" Nescafé أوـ جـلـيـبـ أوـ مـرـبـيـ اـحـتـفـظـنـاـ بـالـإـنـاءـ لـأـنـهـ جـمـيلـ أوـ لـأـنـ خـامـتـهـ فـاـخـرـةـ أوـ لـتـضـعـ فـيـهـ أـشـيـاءـنـاـ الـأـخـرـىـ مـنـ أـقـلـامـ وـأـدـوـاتـ وـزـرـائـرـ،ـ الخـ...ـ وـإـذـاـ كـانـ الـفـردـ مـثـقـفـاـ،ـ فـإـنـهـ يـكـدـسـ الـكـتـبـ هـوـقـ بـعـضـهـاـ:ـ هـذـاـ كـتـابـ أـعـجـبـهـ،ـ وـهـذـاـ كـتـابـ سـيـسـتـخـدـمـهـ فـيـ يـوـمـ مـاـ.ـ وـتـتـكـوـمـ الـكـتـبـ عـلـىـ رـفـوفـ الـمـكـتبـةـ وـيـعـلـوـهـاـ الـتـرـابـ،ـ وـالـعـمـرـ طـبـعـاـ لـاـ يـكـفـيـ لـإـبـتـلـاعـ هـذـاـ الـكـمـ الـهـائلـ مـنـ الـكـتـبـ،ـ فـتـبـقـىـ كـمـاـ هـىـ،ـ دـوـنـ أـنـ يـفـتـحـ الـكـثـيرـ مـنـهـاـ،ـ وـيـصـفـرـ وـرـقـهـاـ وـتـصـبـحـ غـذـاءـ سـائـفـاـ لـلـحـشـراتـ.

وـهـكـذـاـ تـتـرـاكـمـ الـأـشـيـاءـ حـولـنـاـ وـتـزـاحـمـنـاـ -ـ بـحـجـمـهـاـ وـوـزـنـهـاـ -ـ فـيـ الـمـسـاحـةـ الـضـيـقـةـ الـتـىـ نـعـيـشـ فـيـهـاـ وـلـاـ نـمـلـكـ سـوـاـهـاـ.ـ فـلـاـ تـسـمـعـ لـنـاـ بـالـحـرـكـةـ وـلـاـ تـسـمـعـ لـنـاـ بـالـتـنـفـسـ.ـ هـذـاـ عـلـاوـةـ عـلـىـ مـاـ قـتـطـلـبـهـ هـذـهـ الـأـشـيـاءـ مـنـ تـنـظـيفـ وـصـيـاغـةـ وـتـحـرـيـكـ -ـ وـكـلـهـاـ أـعـمـالـ مـرـهـقةـ -ـ.ـ هـذـاـ بـنـاـ أـسـرـيـ لـهـاـ،ـ بـلـ عـبـيدـ لـهـاـ،ـ فـيـ حـيـنـ أـنـنـاـ -ـ نـظـرـيـاـ -ـ مـلـاـكـ لـهـاـ،ـ

نـحـنـ نـقـتـنـيـ الـأـشـيـاءـ وـلـاـ نـلـقـنـ مـنـهـاـ بـشـءـ،ـ أـمـلـاـهـيـ مـزـيدـ مـنـ الـرـاحـةـ وـالـيـسـرـ وـالـرـفـاهـيـةـ،ـ يـعـنـيـ فـيـ هـيـءـ مـنـ السـعـادـةـ.ـ لـكـنـ "ـالـعـيـارـيـثـقـلـ"ـ مـعـنـاـ،ـ فـنـتـدـفـعـ بـلـاـ حـسـابـ فـيـ اـقـتـنـاءـ الـأـشـيـاءـ وـتـكـدـيـسـهـاـ،ـ يـشـجـعـنـاـ عـلـىـ ذـلـكـ أـنـنـاـ مـقـيـمـونـ،ـ نـحـيـاـ حـيـاةـ الـحـضـرـ.ـ وـنـتـسـنـ فـيـ ذـلـكـ الـإـنـسـانـ الـبـدـوـيـ الـذـيـ كـانـ يـحـمـلـ خـيـمـتـهـ عـلـىـ نـاقـتـهـ وـيـرـحلـ،ـ سـعـيـاـ وـرـاءـ الـمـاءـ وـالـكـلـاـ.ـ هـذـاـ الـإـنـسـانـ الـبـدـوـيـ -ـ الـذـيـ هـوـ جـزـءـ مـنـ جـهـوـرـنـاـ التـارـيـخـيـةـ -ـ هـوـ

أـدـبـ وـرـقـ التـجـسـيدـ الـفـعـلـيـ لـلـحـدـيـثـ الـنـبـوـيـ:ـ "ـخـفـفـ الـحـمـلـ،ـ فـإـنـ الـعـقـبـةـ كـؤـودـ"ـ (ـ



أى الطريق صعبة). هذا الإنسان أعتقد أنه كان أكثر سعادة منا، لأن داره كانت أبسط من ديارنا، وحركته كانت أيسر من حركتنا. لتخيل أنه كان يقتني كل ما نملك من

أدب ونقد أشياء، هل كان بوسعي الاستمرار في الحياة؟

ريجيس دوبييه:

نعيش الحاضر على مذهب القرن التاسع عشر

د. محمد برادة

لأنه ينتمي إلى جيل ١٩٦٨ المهموم بالثورة والتغيير، المنفتح على مشكلات العالم الثالث بعد الاستقلالات، والمشدود إلى استيعاب تحولات المجتمعات الحديثة في جميع المجالات، تلقى دوبييه تكويناً فلسفياً إلا أنه مارس كتابة الرواية والمحاولات النقدية والسيناريو والتحليل السياسي ودراسة تأثير وسائل الإعلام والاتصال في عالم اليوم. ومنذ شبابه الباكر، ارتبط بشي غيفارا واعتقل وأمضى ست سنوات في السجن قبل أن يعود إلى فرنسا ١٩٧٣، ليتفرغ للكتابة وتحليل تجربة اليسار الثوري وما عرفته من انتكاسات وأسئلة جديدة.

وعندما فاز فرانسوا ميتران برئاسة الجمهورية الفرنسية سنة ١٩٨١، أصبح دوبييه أحد مستشاريه في مجال الثقافة والسياسة، وأشرف على إعداد تقارير عن مشكلات الدين والتعليم والديمقراطية..

ثم أصبح في ١٩٩٢ أول رئيس للمعهد الأوروبي لعلوم الأديان، وفي

يحتل
ريجيس
دوبييه
مكانة خاصة
في العمل
الثقافي
الفرنسي
المعاصر

• عن مجلة الدوحة.
أدب ونقد

سنة ٢٠٠٦ كلفه رئيس الجمهورية آنذاك، جاك شيرالك، بإنجاز بحث ميداني عن وضعية مختلف الطوائف الإثنو - دينية في الشرق الأدنى، موصياً إياه بمقاربة لا تستثنى أيا من قطاعات الرأي العام في تلك المنطقة..

وقد أنجز دوبريه رحلته إلى سوريا وفلسطين وإسرائيل ولبنان والأردن ومصر، مقتفيا آثار السيد المسيح الذي تحدثت الأنجليل عن رحلاته بين تلك الأقطار دون ما حاجه إلى تأشيرة، وبعد ذلك سجل ملاحظاته وحواراته مع مسيحيين ومسلمين ويعود. في كتاب بعنوان: «رجل حسن النية في الأرض المقدسة»، صدر عن دار غاليمار سنة ٢٠٠٠ . وقد اتخذ هذا الكتاب شكل «شهادة وتدوين وتأمل». فاستطاع أن يكشف حقائق راهنة مثيرة للقلق ومنذرة بالانفجار.

على خلفية هذا السياق المرتبط بالاهتمام الكبير الذي يوليه ريجيس دوبريه، منذ عقدين، إلى الظاهرة الدينية وتأثيرها الحاسم في تشكيل الصراع السياسي والثقافي، التقيناه في باريس لمحاوره حول الوضع الثقافي في فرنسا والعالم العربي، وحول واقع الديمocratie والأدوات التي تهددها في مجتمع الفرجة، وغلبة التلفزة والصورة على بقية وسائل الإقناع والتواصل.

رواية التاريخ

تكون أفضل من خلال عمل أدبي لا من خلال النسق الفلسفية

• كيف يمكن أن نحدد الوضع الاعتباري لريجيس دوبريه اليوم، فهو فيلسوف أم روائي أم كاتب مسرح، أم منظر لوسائل الاتصال؟

- لم أعد أعرف نفسي اليوم كفيلسوف، أنا حصلت على شهادة التبريز والدكتوراه، ودرست الفلسفة في مطلع شبابي، إلا أنني انفصلت عن هذه المهنة لسببين: الأول هو أن مادة الفلسفة في فرنسا والغرب تتمثل أساساً في تلقين تاريخ الفلسفة وشرح نصوصها والتعليق على أعمالها الكلاسيكيين. أى أنها تغدو تفكيراً من الدرجة الثانية لا علاقة له بالأشياء ذاتها وإنما بالتحليلات المنجزة حولها. وهذا المنهج يطبق على

أدب ونقد فترة تمتد مما قبل سocrates إلى هيدغر. وأنا أضيق ذرعاً بهذا التقليد

المستقى من الكتب المتبع في تدريس الفلسفة عندنا . والسبب الثاني هو أن الغيالسوف يعتمد على المفاهيم ، والمفهوم بطبيعته عام لأنه لا يتضمن الأفراد والأوضاع الملموسة ، ثم أن النسق الفلسفى شبكة ذات ثقوب فضفاضة تفلت ليس فقط ما هو حدسى ووجودانى ، بل وأيضاً الواقعى الملموس الذى هو دائمًا منفرد ، ويبدو لي أن الأدب هو أقرب بكثير إلى العيش وقدر على الإحاطة بالتعقيدات والتناقضات والتبدلات أو النقل بمفاجأة الواقع .

وانا اجد ان الأوضاع التاريخية تسلم نفسها بطريقة افضل ، من خلال عمل ادبى مهم ، أكثر من مما تكشف عن نفسها عبر نسق فلسفى . وما سيبقى من سارتر هو ، على الأرجح ، سيرته الذاتية « الكلمات » وجموعته القصصية « الجدار » ، أكثر من كتابة الفلسفى « نقد العقل الجدلى » ، ذلك أن حرية الكتابة وحرية الإبداع فى « الكلمات » ، مثلاً ، والتمثلة فى تجلية المحددات الطفوئية للمصير ، أو الأسس العائلية اللاشعورية لاختيار سياسى أو فلسفى . هى التي تقودنا إلى جوهر الحواجز عند شخص ما . ونحن نجد عند بروست فلسفة أكثر مما نجدها عند برغسون قد يقول لي : وماذا عن فرويد ؟ في الواقع الأكثر أهمية عند فرويد هو تحليلاته لحالات فردية ، وليس الأنساق الكبيرة التي انتهى إليها .

• أنا متفق مع هذا التحليل لأننى اعتبر تذوق الكتابة بمثابة عنصر أساسى يتبع التعبير عن تجربة وجودية وفي الأدب العربي الحديث أسجل أن النصوص السير الذاتية ذات الكتابة المذوقة هي التي تمكن « أنا » من مجابهة الخطابات السائدة الأيديولوجية والدينية .. ولكننى أريد أن أسألك ، ما السبب الذى يجعلك تلجأ إلى الأدب ؟

- فعلاً أنا اتوسل بالأدب للتعبير عن نفسي ، بل وأحرزت جائزة « فيميينا » الأدبية سنة ١٩٦٧ ، وكتبت عدة روايات وسيناريوهات أفلام وفي الفترة الأخيرة أنجزت مسرحية .. وهذا ما يجعلنى أحس الآن أننى أكثر قريراً من الأدب » ، ربما لأن الأسلوب يكتسى عندي أهمية قصوى ، والمضمون هم دائماً متدرج في الشكل واللغة والإيقاع ، أما فى أدب الأفكار فالعنصر الأساس هو النبرة ، ثم : هل نيتشه ينتمى إلى الأدب

أدب ونقد

أكثر من انتتمائه إلى الفلسفة؟ أعتقد ذلك، وبالذات لأن المحتوى عنده موظف كلية داخل الشكل.

• يتميز مسار حياتك بالراوحة بين الفعل الثوري المناضل، والجهد النظري لفهم تعقيدات الواقع في جميع مظاهره، وأنت تولى أهمية كبيرة لتحليل العنصر الديني في واقع المجتمعات الحديثة .. فما هو تعريف مفهوم التغيير لديك الآن؟ وهل يمكننا أن نتحدث بعد عن التغيير؟

- أعرف بأنني، مع مرور الزمن، أصبحت أهتم بالأماد البعيدة والاستمرارية والهويات أكثر من أن أهتم بالراهن . وغدوت أنتبه إلى التيارات البحرية الثانية أكثر من انتباхи إلى الموجات على الشاطئ ، ومن هذا المنظور يهمني تاريخ الحضارات أكثر من الصحافة التي تتحدث عن اليوم من المباشر.

إن اكتشاف أهمية العامل الديني ليس مرتبطة بأزمة روحية ، بل يعود إلى اكتشاف الشخصيات الثقافية التي جعلت إسبانيا تكون هي إسبانيا، والمانيا هي المانيا، فرنسا هي فرنسا، ذلك أن اللغز الكبير هو ما يتبقى من خلال العابر، لذا نأخذ مثلاً اللغة ، فالعربية توجد منذ ١٥ قرناً أو يزيد ، والفرنسية منذ ألف سنة، وقد انتقلنا نحن من الملكية إلى الجمهورية . ثم إلى ديمقراطية اليوم . ونحن نتكلّم نفس اللغة . وهذا هو ما يخلق شخصية من خلال سكنانا في نفس المدن وعلى ضفاف نفس الأنهر وتحت طقوس واحد . بعبارة ثانية ، فإن مقاومة الملاشعورات الجماعية تلك، هي التي قادتنا إلى دراسة العنصر الديني . إنه بالأحرى ، هم انتربولوجى وراء محاولتى أن أفهم ما الذي يجعل الناس يلتلفون حول شيء معين . وما الذي يؤدي إلى وجود الاجتماعي بدلاً من الفردى ، وما هو السر وراء وجود أمم وعهود ثقافية ، ووجود سمات عائلى مشتركة بين مغربي وباكستاني فيما كل شيء يفارق بينهما أو وجود سمات عائلى بين ساكن مدينة «ليل»، وأخر من «إيكس أفيرو فانس»، أو بين بولوني وإسباني ، وذلك ما يكون الغرب وفضاءاته التي تجتاز الزمن .

قد تقول لي هذا تحليل ثقافي، كلاماً فاما لا أعتقد أن الثقافات هي كيانات متجمدة .

ثانية، بل هي لحسن الحظ متحركة ، لكن انطلاقاً من قاعدة مستقرة

أدب ونقد

نسبة، من هذا المنظور فإن ما كان ماركس يسميه بخفة البنية فوقية، قد يكون من درجاً ضمن «البنية التحتية»، لقد كان يفهم البنية الفوقيّة على أنها العلاقة بالأفكار والفن والأشكال المؤسّاتية، وكل هذا يتصل في نظرى باللاشعور الذى لا يمكننا أن نفعل به ما نشاء. هناك فى داخلى شيء ليس مني بل هو من نحن . كيف تنتقل من أنا، إلى «نحن»؟ وما هو «نحن»؟ «نحن العرب»، تعنى ماذا؟ و«نحن الفرنسيين»، «نحن الأميركيين»، ماذا تعنى؟ .. فى أصل كل ذلك هناك ميشلوجياً من دون شك، هناك أساطير تتعلق بالأصل وانساق للنقل والتوريث يمكن أن تكون هي اللغة والأدب مثلما يمكن أن تكون هي الإيمان الدينى أو العقيدة.

فى فترة سابقة، كان يتم إهمال ما يبقى لصالح ما هو عابر، وكان ذلك فيما اظن خلال القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين . واليوم أعتقد أننا جمیعاً مضطربون إلى أن نأخذ فى الاعتبار ما يبقى ونراها يبقى ويستمر؛ وسواء كنا نحب الدين أم لا. فى معناه الدوغماتى، المذهبى والكونوتى، فإنه ملزم بأنلاحظ أنه لو كان ماركس أو حتى أوغىست كونسط محققاً، لما كان للدين وجود اليوم. أليس كذلك؟ لقد كان سائداً فى القرن الثامن عشر، أن فتح مدرسة يعني أن كنيسة أو مسجداً أو كنيساً سيغلق . لأنهم خلطوا بين شيئاًين: خلطوا معرفة العالم الموضوعية التي هي مجال العلم ببعض الحاجات الأساسية لدى الحيوان الرمزى والتي تجعلنا فى حاجة إلى أوهام تأسيسية قوامها الخرافات والأساطير . وما قال بول فاليري ، ماذا كان سيصير الإنسان من دون مساعدة يتلقاها مما لم يكن يوجد؟ إننا فى الأساس حيوانات رمزية نحدد انفسنا قياساً بما لا يوجد سواء كان الأمس الذى لم يعد موجوداً، أو الغد الذى لا يوجد بعد، أو الذاكرة التى لا تتوافر على حقيقة مادية.. اقرأ مذكرات الجنرال دوغول عن سنوات الثلاثينيات والأربعينيات ، فستلاحظ أنه كان مسكوناً باللامرأى الذى يسميه فرنسا، إن فرنسا ابتداع شعرى ومع ذلك هي التي ستحدد له ممارسته . لقد جعل منها شخصاً له جسد هو أرض فرنسا ، وروح غامضة، أمراً، لا تقاوم هي التي توجه فعله . ذلك إن الإنسان حيوان شعري من الثدييات (لا أنه منخور ومهدب بشيء لا يوجد خارج ذهنه).

أدب ونقد

• هذا تحليل على المدى البعيد يأخذ في الاعتبار الأبعاد العلمية والأنثropolوجية والتاريخية.. لكن هناك أيضاً الوضع الاعتباري للمثقف الذي تسائله الأحداث الظرفية والسياسة، فكيف يعيش ذلك؟ كيف يتحقق المثقف وجوده اليوم؟

- المثقف هو شخص يجهز برأيه الخاص حول مجرى الأمور، فهو إذاً تابع لوسائل الاتصال، أما الفنان ليس محتاجاً إلى أن يقول ما يفكربه، والشاعر والموسيقى ليسا مطالبين بأن يحدداً موقعهما بالنسبة إلى الرئيس بوش أو ساركوزي، يحمل المثقف هذه الصفحة في نطاق توفره على وعي مدنى أي عندما يتتحمل مسؤوليته كمواطن.Unde ي يريد أن يؤثر وينير الطريق مواطنه ويكون عليه أن يتحدث إليهم ، وإذا يكون تابعاً للصحف والتليفزيون إن المثقف رجل وسائل إعلامية والمعضلة هي أن الوسائل تحطم الذكاء وإذا ندخل في حلقة مفرغة المثقف اليوم يجسد تناقضها في اسمه لأنّه مؤثر وعندئذ عليه أن يصير صحفياً في المجال السمعي البصري. وبهذه الصفة لا يمكنه أن يكون مثقفاً لأنّ خاصية الذكاء أن يكون مستقلاً وغير تابع لجمهور مسمع. أليس كذلك؟ وإذا يغدو المثقف مثل سياسى أو محترف سياسة . عندئذ يظهر في الواجهة سياسيو الذكاء الذين يكيفون خطابهم . كل أسبوع مع حركات الرأى العام ويعانقون قضية اللحظة الراهنة.

أن يبقى المثقف على الصورة التي كان عليها فولتير أو إميل زولا أو بون فاليري داخل نظام قائم على الصورة وقياس إضافية التليفزيون . وعلى الحاجة إلى الشهادة المباشرة، هو أمر في منتهى الصعوبة . في سياق مثل هذا لم أعد أعرف نفسي بصفة مثقف.

• نلاحظ، حالياً، أزمة حادة في صفوف اليسار الفرنسي وبخاصة داخل الحزب الاشتراكي.. كيف نفسر ضعف اليسار؟ هل من الصعب بلورة رؤية للعالم قادرة على تجميل الفئات المتطلعة إلى التغيير؟

- أثير انتباهك إلى أنّ رجل السياسة يخضع لمنطق القوى وليس لمنطق

آدبو

الأفكار، وخاصة في ظل ديمقراطية الرأي، والسياسي في تعريفه هو ذلك الذي سيخون المشفق لأنه مضطر إلى أن يتحرك وسط نظام من التحالفات وموازين القوى حيث مسألة الحقيقة أو العدالة هي دائمًا ثانية قياساً إلى سؤال هل لدى الأغلبية أم لا؟، مع من يمكنني الوصول إلى الحكم، مع من يمكنني أن أظل في السلطة.

إن اليسار الفرنسي يتتوفر على مشاعر ولكنه لا يمتلك مذهبًا، ولم يعد ماركسيًا، وهو لم يصبح بعد ديموقراطياً على الطريقة الأمريكية ويتجه ليصبح حزباً ديموقراطياً حسب النموذج الأمريكي من دون أن يضع موضع تسؤال أسس النظام الرأسمالي.

• هل هذا التوجه كافٌ لتحقيق توازن بين الرؤية الرجعية والرؤية المتطلعة إلى مواجهة معضلات راهنة أشرت إليها في المحاضرة التي أقيمتها في اشبيلية سنة ٢٠٠٧ بعنوان «أسطورة معاصرة، حوارات الحضارات»، وفيها لخصت المشكلات في ارتفاع الديمغرافية، وانبعاث القديم، العتيق لمحاضرة الحداة والبلقنة المتقدمة من العولمة؟

- إن التحديات في عالم اليوم بلغت درجة من الاستفحال تجعل اليسار واليمين متباينين على إلقاء، فالمسألة الديمغرافية والتحول التقنى المتصل بالإعلاميات والحضور الكلى للأنية. وتساوى الجميع أمام الإعلام وتبخره المال. وباختصار كل ما له علاقة بالعولمة.

بالإضافة إلى اكتساح تلوث البيئة للكرة الأرضية. كل ذلك يندمج ضمن الرهانات التي لم يواجهها ولم يفكريها القرن التاسع عشر. ونحن نعيش على مذاهب القرن ١٩، الاشتراكية بالنسبة لليسار، والليبرالية بالنسبة لليمين. هناك من دون شك صحفة يتوجب علينا أن نطويها.

• منذ ما يزيد على العشرين سنة، حاول مثقفو ذوو مصداقية أن يمدوا جسراً بينهم وبين السلطة ليجنحوا ببلادهم بعض خطاء السياسة، خاصة في عهد الرئيس ميرتران.. وأنا أريد أن أطرح سؤالاً عاماً: هل يستطيع المثقفو على رغم اختلاف الرؤية بينهم وبين الساسة، أن أدب ونقد

يساعدوا بلادهم وأن يضطّلعوا بدورهم في ظل هذا التعارض؟

- من واجبهم أن يمدوا الجسور، إذا سلمنا بأن المثقف هو ذلك الذي يريد أن ينقل فكرة إلى حيز الواقع، فإنه يستطيع، منطقياً، أن يصبح مستشاراً للأمين مادام لا يستطيع أن يكون هو نفسهالأمير وما دام يسعى إلى تحقيق الفعالية، إلا إذا كان طويولاً أو حاماً يكتفى بتدييع الكتب. أما إذا كان المثقف يأخذ مأخذ الجد مسئولية الذكاء، فإنه لن يكون عبئاً أن يلتمس مسئوليات سياسية، وبما أن المثقف، عموماً، ليس منتخبًا، فإن هناك منصباً يسمى «مستشار الأمين»، منذ أهلاطون وصولاً إلى كيسنجر. وقد كنت أنا نفسي في فترة سابقة مستشاراً للأمير ولا أندم على ذلك.

• في العالم العربي اذكر أنه منذ ثلاثة عقود كان هناك من نادى بالتعاون بين المثقفين والأمير، إلا أن طبيعة الأنظمة المطلقة حالت دون نجاح التجربة، ولا يزال الطلاق بين الثقافى أو السياسي قائماً عندنا..

- هناك فرق بين الأتوقراطية والاستبداد المتنور، في القرن الثامن عشر، فردرريك الثاني وكاترين ملكة روسيا اللذان كان يطلق عليهما اسم مستبدان متنورين، كانوا أميرين منفتحين على الحداثة وأحاطا نفسيهما بمجموعة من الفلاسفة، من أمثال ديಡرو وفولتير.. أما الأتوقراطى المستبد فإنه لا يتوفّر على مشروع مجتمعي ولا يهدف سوى إلى الاستمرار في السلطة هو وعشيرته، ولا يحتاج إلى منظور طويل الأمد.

• تقول في محاضرتك بإسبانيا، «إننا نسكن داخل ثقافة ولا نسكن تقنية»، فهل هذا الرأي يفترض أن بإمكان الثقافة أن تظل بمنأى عن التأثيرات التقانية والسياسية والاجتماعية؟

- أنا أرى أننا نستطيع أن نسكن داخل ثقافة عندما تكون قد تبلورت تماماً، بينما أجد، مثلاً، أن الثقافة العربية هي مجال لصراع دائم بين أنصار الحداثة والشایعین للقيم الماضوية.

آدـب وـقـد

كلا، إن خاصية نسق تقني في آلة ، في الآن نفسه ، عابر للأمم وانتقامي ، فعندما اخترعت السيارة كانت مهيئة لأن تطوف العالم كله. ونفس الشيء بالنسبة للتليفزيون أو الكتابة التي كانت أيضاً نسقاً تقنياً (أتحدث هنا عن الأبجدية) هي حين أن النسق الثقافي يجتاز العصور والأنظمة السياسية ومراحل النمو التقني ، ولكنه يظل متوطناً في بلاد معينة ، لذاخذ الصين على سبيل المثال. سنجده أن الصينيين يستعملون كتابة تعتمد الرموز وهم في عهد الحزب الشيوعي، غير أنهم كانوا يستعملون نفس الكتابة منذ ألف سنة في عهد الإمبراطور ابن السماء! من خلال الثقافة تستطيع أن تتواصل مع آناس ما توا من ٥٠٠ سنة، ولكن جرارة لا تستطيع أن تتواصل مع محركات لأنها لم تعد في حاجة إليه. ذلك أن التقنية ليست لها ذاكرة، هي حين أن الثقافة هي ذاكرة، إن الثقافة تشكل الشخصية لأنها ما من شخصية فردية توجد لذاتها وكأنها نزلت من السماء. والحيوانات ليس لها ثقافة، فهي تتواصل ولكنها لا تنقل شيئاً إلى أجيال أخرى. وإذا أمسك شامبانزي بعصا ليسقط تفاحة من فوق الشجرة فإنه لن ينقل العصا إلى الشامبانزي الصغير، بينما نحن ننقل العصا إلى ابنائنا ، وعلى هذا النحو يتكون موطن هو عبارة عن غلاف يتكون أولاً من لغة، وهو عنصر أساسي، ولكن أيضاً من طريقة لحساب الزمن والحفلات الدينية وأيام العطلة.. لكل ثقافة أساطيرها وأماكن يحج إليها. نعم، نحن نسكن ثقافة، ويمكن أن نحول العالم إلى شبكة وهذا ما يعطينا إنترنت . إلا أننا لا نسكن الإنترت . أما الثقافة فهي حميمة جماعية ومنزل للعائلة.

• لكن هناك في جميع الأحوال، جدلية تعمل باستمرار داخل **آدـه وـقد** كل ثقافة، خاصة في المجتمعات، «المحسورة»، التي تعطلت

ديتاميته؟

- هنا تكمن الصعوبة ، فإذا اعتبرنا أن الحقيقة قد كشفت مرة واحدة، وأنه لم يعد هناك سبب للأبتكار والتجدد، وأن ليس بوسعنا سوى أن نكرر ما فعلناه فإننا سنصل إلى الجمود وننغلق في قلعة محمونة منعزلين منغلقين داخل زمن ثابت.. لكن، هناك انحراف آخر عندنا في الغرب، ويتمثل في قابلة التبخر أي التعلق بالعيش في اللحظة من دون ذاكرة ولا إحساس بالدين تجاه واقع ينتمي إلى الألاف.

إما أننا داخل الرمزى الحالى فنتطهر، وإما أننا داخل المأل الحالى فنصير فقاعة صابون . بطبيعة الحال، بين عبادة الخالد وعبادة اللحظة هناك توسط يجب العثور عليه، وقد وجدناه نحن في «النهضة»، التي تقدمت نتيجة للأتساق التقنية واكتشاف وسائل الإبحار والطباعة. وكل ذلك أرغمنا على التقدم واكتشاف ثقافات أخرى، لقد شرع الغرب بسائل نفسه منذ القرن السادس عشر، أي منذ اللحظة التي اكتشف فيها حضارات أخرى. وكان من حظنا أننا عشنا المصوّر الوسطى أولاً ثم النهضة . أما العالم العربي فمن سوء حظه التاريخي أنه بدأ بالنهضة ما بين القرنين الثامن والثاني عشر الميلاديين، ثم هاشم القرطون الوسطى بعد ذلك، إلا أنني متتأكد من أن العالم العربي - الإسلامي سيعرف نهضته الثانية بفضل العولمة وانتقال

آدـب وـقـدـ الأشخاص والأفكار واكتساح التقانة الجديدة للتقاليـد المـعتـيقـة ■

الديوان الصغير

حضنها تهر

قصص من الطيب صالح



إعداد وتقديم:

حلمى سالم



قبل أن يرحل الكاتب الروائى السودانى الكبير الطيب صالح، كانت أوساط أدبية عديدة قد رشحته لجائزة نobel فى الأدب.

ويصرف النظر عن تتحقق هذا الترشيح من عدمه، فإن الترشيح فى ذاته كان شهادة مجددة على أن الأدب المتصل بتراب وطنه الصغير اتصالاً وثيقاً، هو الأدب الذى يصل إلى الوطن الأكبر (العالم كله).

لم تكن «موسم الهجرة إلى الشمال»، هي «رواية الطيب الوحيدة، فقد كتب «حرب الزين»، و«صريود»، و«ضواحي البيت»، و«بندرة شاه»، و«دومة وحامد»، وغيرها. وهناء، بعض شخصيات الطيب صالح القصيرة، نقدمها لقارئى لكنى يستمتع ويجد تعرفه بقامة سامقة من قامات الأدب

العرب الحديث ■

حس.

أدب ونقد

حفلة تمر

لابد أنني كنت صغيراً جداً حينذاك، لست أذكركم كان عمري تماماً، ولكنني أذكر أن الناس حين كانوا يرونني مع جدي كانوا يربتون على رأسى، ويقرصوننى في خدى، ولم يكونوا يفعلون ذلك مع جدي، العجيب أننى لم أكن أخرج أبداً مع أبي، ولكن جدي كان يأخذنى معه حيثما ذهب، إلا في الصباح حين كنت أذهب إلى المسجد، لحفظ القرآن، المسجد والنهر والحقول، هذه كانت معالم حياتنا . أغلب أندادى كانوا يتبرمون بالمسجد وحفظ القرآن ولكننى كنت أحب الذهاب إلى المسجد، لابد أن السبب أننى كنت سريع الحفظ، وكان الشيخ يطلب مني دائماً أن أقف وأقرأ سورة الرحمن ، كلما جاءنا زائر، وكان الزوار يربتون على خدى وراسى، تماماً كما كانوا يفعلون حين يروننى مع جدي، نعم كنت أحب المسجد، وكانت أيضاً أحب النهر . حان نفرغ من قراءتنا وقت الضحى، كنت أرمن لوحى الخشب، واجرى كالجهن إلى أمري، والتهم إفطارى بسرعة شديدة واجرى إلى النهر وأغمس نفسى فيه وحين أكل من السباحة، كنت أجلس على الحافة وتأمل الشاطئ الذى ينحدر فى الشرق ويختفي وراء غابة كثيفة من شجر الطلح، كنت أحب ذلك، كنت أسرح بخيالى وأتصور قبيلة من العمالة يعيشون وراء تلك الغابة.. قوم طوال فحال لهم لحي بيضاء وأنوف حادة مثل أنف جدى.

أنف جدي كان كبيراً جداً، قبل أن يجيئ جدي عن أسئلتي الكثيرة ، كان دائماً يحك طرف أنفه بسبابته، ولحية جدي كانت غزيرة ناعمة بيضاء كالقطن، لم أر فى حياتى بياضاً أنصع ولا أجمل بياضاً من لحية جدي، ولا بد أن جدي كان فارعاً الطول، إذ أننى لم أر أحداً فى سائر البلد يكلم جدي إلا وهو يتعلع إليه من أسفل، ولم أر جدي يدخل بيته إلا وكان ينحدر انحناء كبيرة تذكرنى بانحناء النهر وراء غابة الطلح، كان جدي طويلاً ونحيلأً وكانت أحبه واتخيل نفسى ، حين استوى رجلاً، أذرع الأرض مثله فى خطوات واسعة، واظن جدي كان يؤثرنى دون بقية احفاده، ولست اليوم ، فأولاد اعمامى كانوا أغبياء وكانت أنا طفلاً ذكياً . هكذا قالوا لي، كنت أعرف متى يريدنى جدي أن أضحك ومتى يريدنى أن أسكط ، وكانت اذكر مواعيد صلاته ، فاحضر له المصلاقة، وأملأ له الأبريق قبل أن يطلب ذلك منى، كان يلذ له فى ساعات راحته أن يستمع إلى أقرأ له من القرآن بصوت منغم ، وكانت أعرف من وجه جدي أنه أيضاً كان يطرب له، سالته ذات يوم عن جارنا مسعود.

أدب وآداب

قلت لجدي: (أظنك لا تحب جارنا مسعود؟) فاجاب بعد أن حل طرف أنفه بسبابته: (لأنه رجل خامل وأنا لا احب الرجل الخامل). قلت له: وما الرجل الخامل؟ فاطرق جدي ببرهة ثم قال لي: (انظر إلى هذا الحقل الواسع. الا تراه يمتد من طرف الصحراء إلى حافة النيل مائة فدان؟ هذا النخل الكثير هل تراه؟ وهذا الشجر؟ سنت وطلع وسيال . كل هذا كان حلالاً بارداً لمسعود، ورثه عن أبيه). وانتهزت الصمت الذي نزل على جدي، فحولت نظرى عن لحيته وادرقه فى الأرض الواسعة التي حددها لي بكلماته . (لست أبالي من يملك هذا النخل ولا ذلك الشجر ولا هذه الأرض السوداء المشققة . كل ما اعرفه أنها مسرح أحلامى ومرتع ساعات فراغى) بدأ جدي يواصل الحديث : (نعم يا ابني . كانت كلها قبل أربعين عاماً ملكاً لمسعود ثلاثاها الآن لي أنا). كانت هذه حقيقة مثيرة بالنسبة لي، فقد كنت أحسب الأرض ملكاً لجدي منذ خلق الله الأرض.

(ولم أكن أملك فداناً واحداً حين وطئت قدماي هذا البلد، وكان مسعود يملك كل هذا الخير. ولكن الحال انقلب الآن، واظنني قبل أن يتوفى الله سأشترى الثلث الباقي أيضاً).

لست أدرى لماذا أحست بخوف من كلمات جدي. وشعرت بالعطاف على جارنا مسعود. ليت جدي لا يفعل! وتذكرت غناء مسعود وصوته الجميل وضحكته القوية التي تشبه صوت الماء المدلوق. جدي لم يكن ضحكه أبداً. وسألت جدي لماذا باع مسعود أرضه؟ (النساء). وشعرت من نطق جدي للكلمة أن (النساء) شيء فظيع، (مسعود يا بني رجل مزوج كل مرة تزوج امرأة باع لي هداناً أو هدانيين).

ويسرعة حسبت في ذهني أن مسعود لابد أنه تزوج تسعين امرأة، وتذكرت زوجاته الثلاث وحاله المبهق وحمارته المر جاءه وسرجه المكسور وجلباه الممزق الأيدي. وكدت أتخلص من الذكرى التي جاشت في خاطري، لو لا انتي رأيت الرجل قادماً نحونا، فنظرت إلى جدي ونظرت إلى.. وقال مسعود: (سنحصل التمر اليوم، الا ت يريد ان تحضر؟، وأحسست انه لا يريد جدي أن يحضر بالفعل . ولكن جدي هب واقفاً، ورأيت عينيه تلمع ببرهة شديدة، وشدني من يدي وذهبنا إلى حصاد التمر مسعود. وجاء أحد لجدي بمقعد عليه هروة ثور. جلس جدي وظللت أنا واقفاً. كانوا خلقاً كثيراً. كنت اعرفهم كلهم، ولكنني لسبب ما أخذت أراقب مسعوداً، كان واقفاً بعيداً عن ذلك الحشد كان الأمر لا يعنيه ، مع أن النخل الذي يحصد

آدم وآد كان نخله هو، وأحياناً يلفت نظره صوت سبيطة ضخمة من التمر

وهي تهوى من على.

ومرة صاح بالصبي الذي استوى فوق قمة النخلة، وأخذ يقطع السبط بمنجله الطويل الحاد: «حاذر لا تقطع قلب النخلة». ولم ينتبه أحد لما قال، واستمر الصبي الجالس فوق قمة النخلة يعمل منجله في العرجون بسرعة ونشاط وأخذ السبط يهوي كشيء ينزل من السماء، ولكنني أنا أخذت أفكرة في قول مسعود: «قلب النخلة، وتصورت النخلة شيئاً يحس له قلب ينبعض»، وتذكرت قول مسعود لى مرة حين رأى أحبث بجريدة نخلة صغيرة: «النخل يا بنى كالآدميين يفرح ويتألم»، وشعرت بحياة داخلى لم أجد لها سبباً.

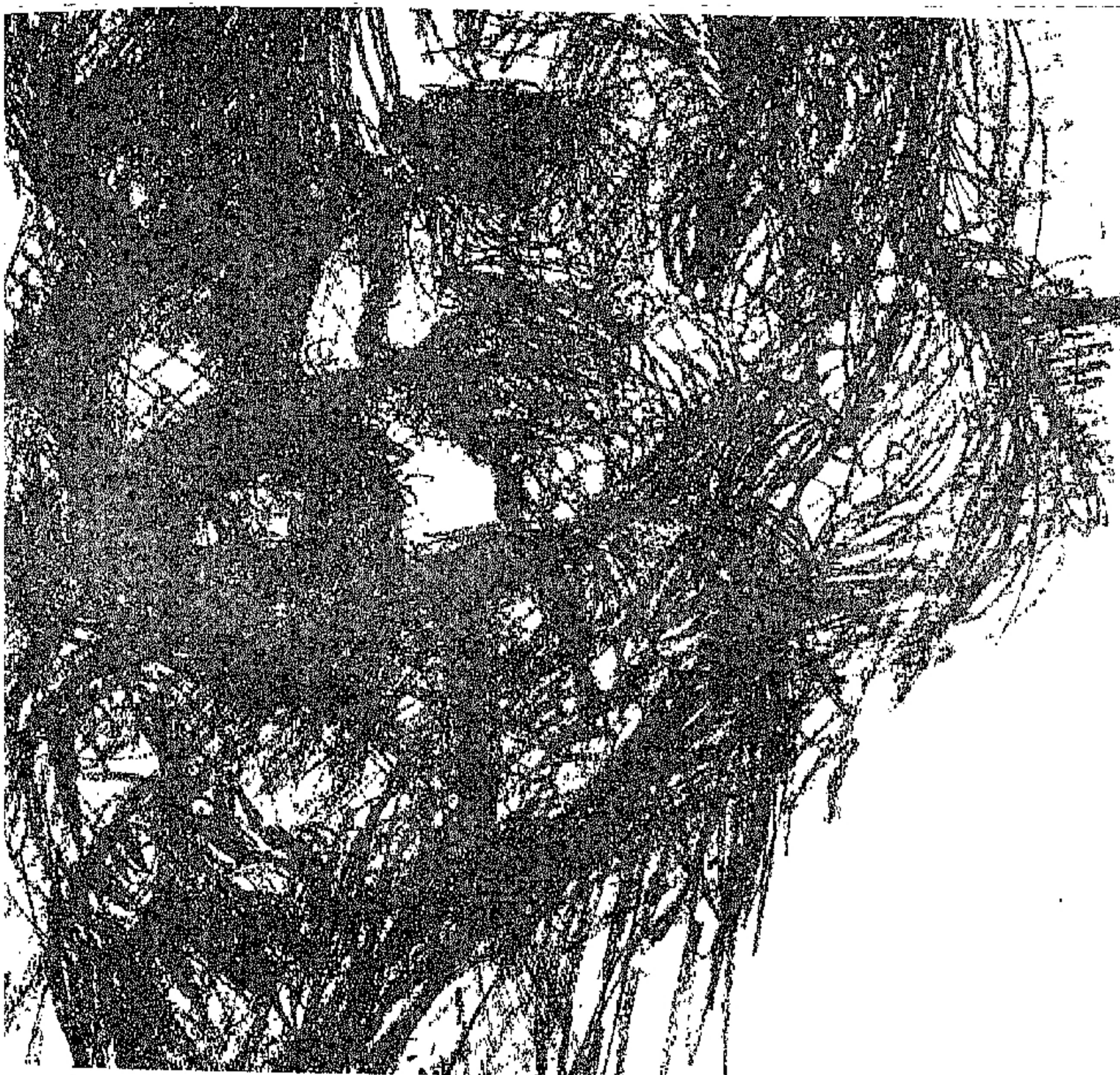
ولما نظرت مرة أخرى إلى الساحة الممتدة أمامي رأيت رفاقى الأطفال يموجون كالتمل تحت جذوع النخل يجمعون التمر وأكلون أكثره، واجتمع التمراوكوا معاً عالياً.

ثم رأيت قوماً أقبلوا وأخذوا يكيلونه بمكاييل ويصبونه في أكياس، وعددت منها ثلاثة كيساً . وانقضى الجمع عدا حسين التاجر وموسى صاحب الحقل المجاور لحقلنا من الشرق، فالت�퍄ت فإذا جدى قد نام، ونظرت فإذا مسعود لم يغير وقوفته ولكنه وضع عوداً من القصب في فمه وأخذ يمضغه مثل شخص شبع من الأكل ويقيت في فمه لقمة واحدة لا يدرى ماذا يفعل بها، وفجأة استيقظ جدى وهب واقترا ومشى نحو أكياس التمر وتبعده حسين التاجر وموسى صاحب الحقل المجاور لحقلنا والرجلان الغريبان، وسرت أنا وراء جدى ونظرت إلى مسعود فرأيته يدلف نحونا ببطء شديد كرجل يريد أن يرجع ولكن قدميه ت يريد أن تسير إلى أمام، وتحلقوا كلاهم حول أكياس التمر وأخذوا يفحصونه وبعضهم أخذ منه حبة أو حبتين فأكلها، وأعطاني جدى قبضة من التمر فأخذت امضغه . ورأيت مسعوداً يملأ راحته من التمر ويقرره من انفه ويشهه طويلاً ثم يعيده إلى مكانه . ورأيتهم يتقاسمونه . حسين التاجر أخذ عشرة أكياس، والرجلان الغريبان كل منهما أخذ خمسة أكياس . وموسى صاحب الحقل المجاور لحقلنا من ناحية الشرق أخذ خمسة أكياس، وجدى أخذ خمسة أكياس، ولم أفهم شيئاً ، ونظرت إلى مسعود فرأيته زانع العينين تجري عيناه شمالةً ويميناً كانهما هاران صغيران تاهما عن جحرهما .

وقال جدى لمسعود: مازلت مدیناً لي بخمسين جنيهاً نتحدت عنها فيما بعد، ونادي

حسين صبيانه هجاوا بالحمير، والرجلان الغريبان جاءا بخمسة

أدب ونقد جمال. ووضعت أكياس التمر على الحمير والجمال. ونهر أحد



الجمير وأخذ الجمل يرغي ويصيبح.

وشعرت بنفسي أقترب من مسعود، وشعرت بيدي تمتد إليه كأنني أردت أن المس طرف ثوبه، وسمعته يحدث صوتاً في حلقة مثل شيخير الحعمل حين يذبح، ولست أدرى أسباب، ولكنني أحسست بألم حاد في صدري، وعدوت متعدداً، وشعرت أنني أكره جندي في تلك اللحظة، وأسرعت العدو كأني أحمل في داخل صدري سراً أود أن أخلص منه،

ووصلت إلى حافة النهر قريباً من منحناه وراء غابة الطلوع.

ولست أعرف السبب، ولكنني أدخلت أحبيبي في حلقة وتقىات التمر

أَكْلَهُ وَنَفَّهُ

هكذا يا سادتي

هذه الفتاة لم تبتسم لي ؟ لأنني أجنبى ؟ أم لأن أنفها كبير وفمها واسع وعيونها زرقاء ونان ؟ أهل هذا البلد يحبون المرأة دقيقة الأنف ، صغيرة الفم، دعجاء العينين، واضح هذا من تحلقهم حول عينيك المراقيين.

كانت الفتاة كأنها تقف على الشاطئ الآخر، بيضى وبينها بحر من الأمور الثقافية .
أول ما دخلت القاعة وقعت عينى على فمها الواسع، رأيت جفونها يرتعش قليلاً.
لعلها فهمت، وجاءت رية البيت ووضعت ذراعها الممتلئة الأملس في ذراعي وساقتني
في غمامه من العطر إلى الباقين. لم تفرغ من نطق اسمى حتى افترت شفورة النساء،
مرة واحدة ومسد الرجال أيديهم . كانوا ينتظرون قدومى من زمان طويل،
كأنهم دربوا أنفسهم، واستعدوا للقاءى كما يستعد الممثل لمقابلة الجمهور أول مساء
آنا الجمهور ، من هم إذا ؟

بلدنا يرحب بك ..

أهلاً وسهلاً شرفت ..

نسجن جميعاً تحت أمرك ..

تقرب عينك ..

الا تعتقد أن بلدنا أجمل بلد على وجه الأرض ؟ ..

كيف أجيب عن سؤال كهذا ؟ لم أجده مفرأً من أن أحول بصري عن صدر المرأة، والقيمة
على الجبل. صحيح، هو بلد لا يخلو من حسن . الجبل متوجه السفوح، والبحر عند
قدميه هادئ شفاف. في أول الليل . هذا صحيح. أما أن هذا البلد هو أجمل بلد على
وجه الأرض ..

صدقت يا سيدتي . بلدكم روعة . لم أكذب أصدق عيني . حين حلقت الطائرة فوق
شعاع النور هذه، حسبت أنني في حلم وما أزال أعتقد أنني في حلم ..

وفهمت المرأة ما أعني ، فحمرت خديها حمرة خفيفة علامة الخجل . اقسم أنها
دفعت الدم إلى خديها بتعهد وإرادة كأنها تسيطر على شرابينه ومنافذه ومصباته .
وتذكرت الفم الواسع فالتفت بعيني دون أن أحول وجهي عن محدثتي .

لاتزال تنظر إلى . هل هي أجنبية مثلى ؟ والتفت محدثتي بطرف عينها أيضاً إلى
حيث وقع نظري ولما نظرت إلى كان على وجهها طيف مرح، كأنها
أدب ونقد تقول لي : فهمت، هذه المرأة يجب أن لحسب حسابها ، سيكون المساء

بينى وبينها ساحة حرب صامتة ، فلما هزمنتو واما نجوت . هذه الساعة التي تتكل فى جمجمتى ، ليتنى استطيع شلها . إذن لاستمتعت بالسهرة . إذن لضحكك وغازلت وناشت ، وأى ضرر ؟ لكننى أعلم أنها ستظل تدور . سأفكرك ليتنى أعمل فكري هذه الليلة ، فانا متعب وهولاء القوم عندهم استعداد ، واريد أن أنام كالطفل . هذا لم يحدث ، شيء فى داخلى سيقف بمعزل ، يراقبنى ويراقب الناس . هذا الصوت الصغير سيظل يهمس من داخلى : « خطأ ، ولا تفعل هذا ، وسخيف سيوز إلى بأن أضحك فى الموقف الذى تكفى فيه هزة الرأس . سيدفعنى إلى زم شفتى فى عناد ، فى الموضوع الذى يحسن فيه الضحك . وهذا الطيف الساخر فى عينى ماذا أفعل به ؟ سيسمع الناس صوتاً لا يخلو من عذوبة يقول كلاماً مسؤولاً وقبل أن يقع الكلام حيث أريد له أن يقع ، ينتظرون إلى الطيف الساخر فى عينى ، يكذب كل ما قلت . وضع معقد . لكننى هذه الليلة سأمحو الطيف الساخر ، بأى وسيلة ، سأشرب إذا استدعى الأمر .

ویسکی ۶

دلا، آشکران، عصیر بریتانیا

ونظر إلى رب البيت مستغرباً، فنظره شملتني من رأسي إلى قدمي.

«أنت حشت وقتاً طويلاً هن إنجلترا، أليس كذلك؟»

دبلیو

وَمَعَ ذَلِكَ لَا تَشْرُبُ^٦

لَا عن ورع، ولكتنى ذقت الشراب هلم يرقن . سأشرب هذه الليلة إذا استدعى الأمر.
ولل Rift الرجل حوله كمن يبحث عن معين . وكانت المرأة قد أدارت ثنا ظهرها . كانت
تضاحك فتاة مسلية الشعر ، على عينيها نظارة . لكن ظهرها كان معن . اقسم أن
ظهرها كان يقول ثي كلاماً . تحولت نحونا فجأة ، وقال زوجها :

• Mô hình kinh tế vĩ mô và các định luật kinh tế vĩ mô

619

www.IELTSCenter.com

تشخيص الـ α -لاكتونات باعلى صفت رسموت على أي اثنين

أخذت الكأس، وبندها، وقد أغميَتْ، عيناها خضراء، وجفونها زرقاء.

كالبلقان الضحلة في البحر، وانساناهما واسعانهما يدفعها الشدائد

آدَبٌ وَنُفُذٌ، وإنما المجهود العظيم الذي تبذله المرأة لهزيمته. ما شأنها بـ، هذه

المرأة؟ واضح أنها قررت أن تهزمني هذه الليلة، لكن لماذا؟ في سنوات مراهقتي، اثرت النيران في جوفي بأحلام عن هذه المرأة في مطلع شبابي، علمتني الحب واحدة كهذه المرأة.

امرأة نحو الأربعين. امرأة. وجه حي، وصدر صلب شرس، وكفل كبير تائى. صرخة بدائية هذه المرأة. تخون زوجها، ما هي ذلك شك، وتنام الليل بجواره لا يقلقها شعور بالإثم، لو أنتى الآن تركت نفسى على سجيتها، لهزمتني دون كبير جهد، لكنني لن استسلم، بأى حال من الأحوال، لن استسلم.

احلف لكم أنها قرأت ما دار في ذهنى، فضحتك، وقال: لا تخف مني، أنتى لا أعض..

تحسست بطرف لسانى الأصفر، وحاولت أن أحدد لذهنى طعمه، (ذهنى يطلب مني أن أحدد له كل شيء). لكننى لم استطع. وتنذرت طعماً آخر، إحساساً آخر، حاولت كثيراً أن أحدهه لذهنى فلم استطع. بعض الأمور لا يمكن وصفها، ولعل إغراق بعض الناس فيها نوع من المثابرة.

لسانك لونه قرمزي، كأن فى فمك غروب شمس..

وهنا، هنا، يا سادتى، أحلف لكم أنتى كدت أنهزم، ضربة واحدة مقاجئة، اتتى من حيث لا احتسب، أعددت لكل شيء عدته، أغلقت كل الثغرات، رسمت الخطوط، وعززت خطوط دفاعى. جبهتى السمراء، شعري المجعد، عيناي الطويلتا الأهداب. أما لسانى، هذا لم يخطر لى على بال، وأما إن فى فمى غروب شمس؛ وتراجعت من هول الضربة فضحتك، وضحتك محدثتى، وهي تتمدد إبراز أسنانها المنتظمة العاجية، ومدت لى لسانها،

ريا قوة الله..

وكدت أقع، لو لا أن هب الماضي لنجدتى، لتغير ما سبب، نصر الجرح الذى في قلبي، وتنذرت عيوناً أخرى، عينين واسعتين كلها زرقة، مثل الأماكن العميقه في البحر تذكرت الأنف الكبير، غيرى كانوا يحسبونه قبحاً، وكنت أراه جميلاً، جميلاً، سمعت بأذنى ضحكة صافية عذبة، كصوت الماء البارد الدلوق. رأيت أسناناً لم تكن منتظمة ولا عاجية، ولكننى أحببتها. رأيت فمًّا واسعاً، رأيت حاجبين نبيلين في جبهة متغطرسة.. أى شيء لم يعجبنى فيها!

مضى على كل هذا عامان، ولا يزال الجرح ينفر فى قلبي، ولا تزال

أذهب ونقدر تتراهى لى عند منعطف كل طريق. هذه المرأة، لا تفهم أنتى ضعيف،

وأني أجنبى، فتتركتى وشأنى، ولا تمد لى لسانها؟ وأحسب أن الذكرى انعكست على وجهى ، مثل سحابة الشتاء، فأبعدت المرأة وجهها عنى، وأغلقت فمها وأخفت ابتسامتها فى مكان ما. يا للغراب، حينئذ بدا وجهها كأنه وجه أم لعلى نجوت.

وكأنما هدا روعى، واستعدت سيطرتى على نفسي، فسمعت ضحك الناس حولى، النساء أكثر من الرجال، والجمال أغلب، تخلصت من الكأس التى فى يدى وبخت عنها كانت لا تزال تقف على الشط الآخر، بينى وبينها البحر لا يزال ، تلك الفتاة الواسعة الفم الكبيرة الأنف الزرقاء العينين، وكانت تراقبنى، كمن يهمها أمرى. لعلها أجنبية مثلى. وأحسست بقدمى، قنوان السير تجاهها، لو لا أن دھمنى رجل ربيعة القامة ، أحمر الوجه، مكتنز الخضر، فى حينه وعلى شفتيه فجور، كأنه كان يقص لأحد حكاية منكر فعله ليلة أمس. هل عاشر جون بترجمن هذا الرجل؟ دھمنى الرجل وانا على مفترق طرق، ورائى أخواتي أحسن أننى نجوت منه. وأمامى شوق لا أعرفه ، والبحر ما بيننا . نظر إلى وكأنه لا يحفل بي. ليس معنى شيء يدل على الرجل على «مكانى»، أنا فى هذه اللحظة «أجنبى»، وحدي، وليس معنى شيء يدل على الرجل على «مكانى».

ولابد أنه كان حب الانتقام ، هقلت للرجل، بصلف أعلم أنه من طبعى ، أحاوى جاهداً أن أخفيه ، صلف أعلم أنه درع استربه ضعفى ، قلت للرجل: «أنت لاشك مدير شركة أو بنك أو شيء من هذا القبيل».

لو أنه كان مثلى، لهمه ، من هذا القبيل، لكنه تذرع بأول الجملة، وقال في سرور: «نعم - لكن كيف عرفت؟».

لو أنهى كنت كريماً لأعنى هذا الرجل على الفرح ، لكنه اسألى، وأنا لا أغفر الإساءة. قلت له:

«قرأت جون بترجمن».

وبينما كان الرجل المكتنز الخضر، الداعر الشفتان، البطىء الذهن يحاوى أن يفهم ، خطوطت أنا خطوطت فحوها،

كنت أحسن أننى وحدي المحتفى به، لكن يبدوا أن هنا أكثر من واحد، كلهم ضيوف شرف، وماذا يهمنى ما دام على الشاطئ الآخر مرفاً انزع إليه؟ لو أنها خطت خطوتين، إذن لقربت على الشقة، لكننى هكذا سأشطر إلى عبور البحر، وكل هذه العقبات الصغيرة في الطريق كيف أتغلب عليها؟ ومن الذى يضمن

الله ونقد **لى إلا أفعل شيئاً إلا أقول شيئاً** ، قد يعوقنى عن السير؟ لو أنهى

شريطة.

«ويسكى».

نعم .. أشكرك..

فضلت هذا على خلق أزمة أخرى، وأمسكت الكأس أديراها في يدي، وأحرك الضوء
في جوانبها ولا أعرف ماذا أقول لهذه الصبية.

هل زرت بلدنا من قبل؟

لا .. هذه أول مرة.

ماذا أقول الحقيقة؟ ولعلني بهذا أفتح مجالات جديدة للحديث.

«سيعجبك» ستحبه جداً، فهذا أجمل بلد في العالم.

صدقت . حين حلقت بي الطائرة، فوق شعلة النور هذه حسبت أنني في حلم . وما
أزال أعتقد أنني في حلم.

ولهم تقام أزمة. إذا تمكنت بهذه الجملة، فقد أصل إلى المرفأ هذه الليلة سلماً، وقد لا
احتاج إلى الشراب.

وخطوت خطوة أخرى نحوها.

هل هذه أول مرة؟

نعم أول مرة.

«سيطير لك المقام».

«أنا واثق من هذا».

«أنا سعيدة بلقائك».

«أنا السعيد».

«أنا سعيدة بالتعرف إليك».

«بل تم لي أنا الشرف».

«هل تعجبك بلدنا».

«لا».

وصعدت، ونظرت إلى الرجل مشدوهاً، هذا ما كنت أخشاه. إذا لم أفعل شيئاً، فقد
ينتهي الأمر بكارثة.

وقلت حولي أبحث عن ملاد، ولكن لا ملاد خفتت ضجة الناس في أذني وعلاء

لغضّ آخر، لم أعد أرى شيئاً غير وجهها . تلك التي ذهبت منذ

أدب ونقد عامين، لم أعد أرى غير عينيها الزرقاويين تحدقان في غضب ، لم أعد

أسمع غير صوتها يقول متحرجاً:

«انت كالآخرين كذاب منافق».

تركتنى لأننى كذاب منافق، ومنذ عامين وأنا أنتقم من نفسي، ومن الآخرين. لكن ليس الآن، ليتها تتركنى الآن، ولا جدوى لا مهرب.
هل هذه أول مرة؟.

لا ليست هذه أول مرة.

«اقمت هنا شهراً قبل اليوم، سرقوني في الفندق».

«اقمت هنا شهراً قبل اليوم، عرض على رجل ابنته فبصقت في وجهه».
«دعونى إلى العشاء، ودفعت أنا الثمن».

وظل الصوت الصغير يهمس لى: «أحسنت». لكن هذا ليس وقته، لو أننى أشرب إنما الذى لابد منه سيحدث.

«قرأت كتابهم، ثم رأيتهم، فوجدهم يقولون شيئاً، ويفعلون غيره».
«بلدكم جميل، لكنه مليء بالحانات والصحف».

من الذى يشرب كل هذه الخمر؟ من الذى يقرأ كل هذه الصحف؟
ولم أعد أسمع غير صوتها والصوت الصغير في داخل يصرخان: «أحسنت، أحسنت»،
ولابد أن صوتي أخذ يعلو، فقد بدأ الناس ينظرون إلى كالمشدوهين.

«بلدكم جميل لكن الأخ منكم لا يحب الخير لأخيه».

«بلدكم مشرق الوجه، لكن لماذا تمشون عراة في الشتاء وتلبسون الملابس الثقيلة في الصيف؟».

«فتياتكم مشوقات المددود، لكن صدورهن كالينابيع الجافة».

وظل صوتي يعلو، ولا حظت الناس يبتعدون.

«أنتم طيبون ما في ذلك شك. لكنكم تخشون بعضكم البعض ولا تخشون الله».

«بلدكم جميل. لكننى لم أر فيه لحية ولا شارياً».

«اقمت هنا شهراً قبل اليوم. قالوا لى إننا نحبك لكنهم كانوا يكذبون».

ولا حظت الناس يلتصقون بعضهم ببعض حتى أصبحوا كقطيع الضأن حين يدهمه المطر.

«خزانكم ملأى بالكتوز. لكن المال تنفقونه على الأطباء».

«بلدكم جميل، لكن الغرباء فيه قليلاً».

آدـه وـفـه «أنتم خيرامة أخرجت للناس، لكنكم تضحكون جماعة وتبكون



جماعة، وليس فيكم صوت واحد يرتفع منفردًا كآلية الكمان..
«أنتم شم الأنوف من الطراز الأول، لكن ليس فيكم واحد يسبح عكس التيار..»
وسمعت فجأة زجاجاً يتحطم، واحسست ببلطمة قوية على فكى. وكأننى استيقظت
من نوم، فرأيت شاباً أشقر يحملق فى وجهى بغضب، وتلفت حولى فإذا القوم كلهم
قد تجمعوا كتلة واحدة على مبعدة منى، بعضهم عابس، بعضهم خاضب، بعضهم
متحرش، وبعض الوجوه عليها ذلك التعبير الأجوف الذى رأيته على وجوه المصلين
ذات يوم.

واقترن الفتاة منى حتى وضعت يدها برفق على ذراعى وخرجت المرأة من الجموع
وجاءتني بكأس من الشراب شربته فوراً، دفعة واحدة.
ووقفت تنظران إلى..

المرأة التى ظننتها خصماً كان وجهها وجه أم.
وقالت الفتاة بصوت لم أسمع مثله فى حياتى رقة وعدوية وصفاء، فيه شيء من
صوت تلك المتنى تركتني قبل عامين، لكنه كان أحلى:
«كدت أیأس من لقائك، تغريت كثيراً وانتظرت، وأظننك أنت هو..
أنت إذا أجنبية مثلـ».

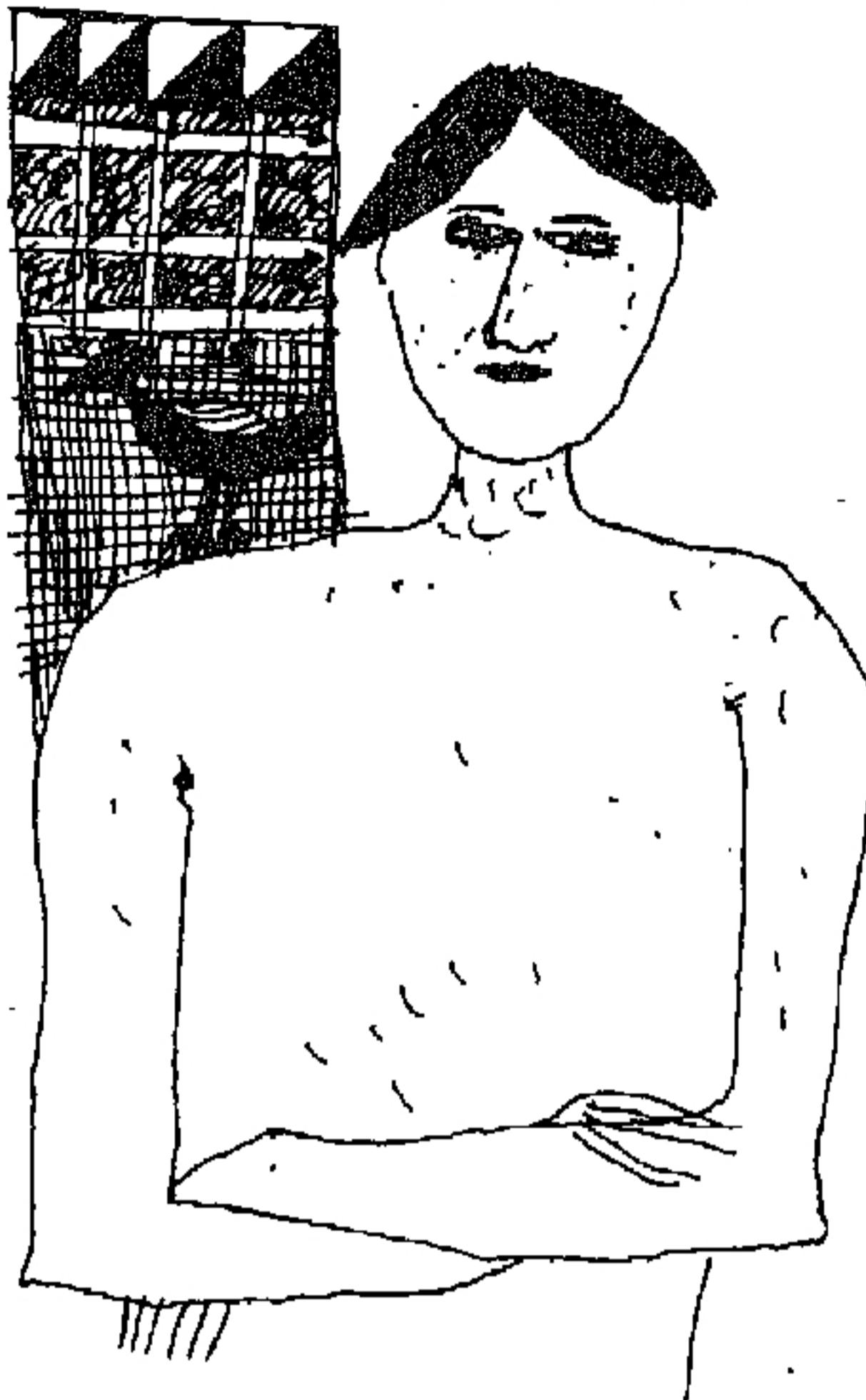
ومسحت براحة يدها العرق عن جبينى، ووضعت يدها فى يدى وقالت لى : «هيا،
ونظرت فإذا امرأة تراقبنا وعلى وجوها حنو عظيم . كان وجهها وجه أم.
عدت إليها وقلت لها: سامحينى فقد أساءت بك الظن، فضحكـت وقالـت: لا بأس
عليـك، لعلى شجـعتـك علىـ هذا،

قلـت لها: «والباقيـون هـل يسامـحـونـى؟»، قـالت: لا تقلقـ، أنـهم سـيـنسـونـ، النـسيـانـ هوـ
فضـيلـتـهمـ الوحـيدـةـ، لـهـذاـ فـهـمـ لاـ يـعـرـفـونـ الحـقـدـ، ثمـ نـظـرـتـ إـلـىـ الفتـاةـ وـقـالتـ وهـىـ
تبـتـسـمـ بـعـطـفـ: «اخـتـىـ تـفـكـرـ مـثـلـكـ، إنـ كـانـ الفـكـرـ هوـ الذـىـ تـبـحـثـ عـنـهـ، فـأـنـكـ سـتـسـعـدـ
معـهـاـ»..

ووضـعـتـ ذـرـاعـىـ عـلـىـ كـتـفـ الفتـاةـ، وـضـعـتـ ذـرـاعـىـ عـلـىـ كـتـفـ الفتـاةـ الوـاسـعـةـ الفـمـ،
الـكـبـيرـةـ الـأـنـفـ، الزـرـقاءـ العـيـنـينـ، كـمـاـ يـضـعـ أـبـ ذـرـاعـهـ عـلـىـ كـتـفـ اـبـنـتـهـ، وـقـلتـ لهاـ: «هـياـ»،
وـهـكـذـاـ يـاـ سـادـتـىـ تـزـوـجـتـ، لـعـلـهـاـ تـغـفـرـ لـىـ، تـلـكـ الـتـىـ تـرـكـتـنـىـ مـنـذـ عـامـينـ، وـأـحـيـاـنـاـ
أـنـسـىـ أـيـهـمـاـ تـعـيـشـ مـعـنـ، لـكـنـ لـىـ طـفـلـتـيـنـ تـغـيـيـانـىـ عـنـ الـأـوـهـامـ ■

أغنية حب

أدب ونقد



كنت دائمًا أود أن أغنى ، لكن صوتي كان فشازًا ، ولم أكن استطيع أبدًا أن أجيد نغمة واحدة، لسوء حظي . إلى أن لقيتها . قالت إن أردت فعلاً أن أغنى، فعلى إذاً أن أغنى ، مهما كان وقع صوتي.

قلت: «لكن صوتي نشان».

قالت: «فن عن الحب، الناس تستهويهم أغاني الحب الحزينة». وهكذا ابتدأت . لم يحفل الناس بي أول الأمر . ثم أخذوا يصغون . بل أن بعضهم أحب أغاني . كانت عيناهما خضراءين وكان فهمًا واسعًا وحاجبها فبيلين مقوسين بروعة . كانت تحبني وتحب العالم كله، ماعدا اليابان قتل اليابانيون أخاها في الحرب الأخيرة.

ومع هذا فقد تركتني لأنني ترددت.

أمر محزن ، نوعاً ما ، لأنني وإن كنت أحب أن يسمع الناس غنائي ، فأنني أغنى لها

خاصة ■

خطوة للأمام

أدب وقد

كانت ممرضة.

وكان معلماً.

تزوجاً.

كان أسمر داكناً، أسود إذا شئت . لم تكن سمرتها داكنة، بيضاء إذا شئت.
كان أنفه أفطس، لكنه لم يكن قبيحاً، وكان أنفها أغريقياً، جذاباً بأى قياس قسته.
وكان شعرها نحاسي اللون، ناعماً وطويلاً، وكانت عيناه رماديتين، تذكران المرائي
بأمسيات معينة.

وكانت عيناه سوداويتين، وكذا شعره الذى لم يكن أسود فحسب بل كان أكرت أيضاً.
هي مكتب التسجيل فى قولام رود، حيث أخذها وحيث تركته يأخذها ، كانت
تصرفات المسجل لا غبار عليها، لكن خيل لبعض الحاضرين انه كان محرجاً بعض
الشيء.

وأخذها معه إلى أهله.

أخذ يعلم وأخذت تمرض، وولدت له ابنها.

(ماذا تسميه؟).

سامي ، يسهل لفظه، بالإنكليزية وبالعربية.

ونما صحيح الجسم وافر الحكمة ، فكما الأب كذلك الابن، والأم ممرضة . أما
الغني فلم يكن مؤكداً.

كانت عيناه رماديتين، تذكران المرائي بأمسيات معينة فى لندن.

وكان شعره نحاسي اللون ، وكان مع هذا أكرت أشعث.

لم يكن أنفه أغريقياً ولا كان أفطس.

وهو أمر حسن.

سيكون طبيعياً، تردد أمه باستمرار

لذلك حتى الممات

آدـب وـقـدـ

كانت تعمل كاتبة اختزال في شركة التليفزيون. وكانت تسكن مع عائلة في فيتشلسو، وتقضى عطلات الأسبوع مع أسرتها في سيد كيب. ولم يكن يبدو أنها متعلقة بأهالها كثيراً.

التقى عشية رأس سنة ١٩٥٩، في حفلة رقص نظمها معهد الدراسات الشرقية بجامعة لندن.

ماذا تدرس؟

أعد رسالة الدكتوراه في التاريخ

كان رقصه فظيعاً، لكن معرفته باللغة الانجليزية كانت جيدة، بدا صغير السن جيداً، وربما كان هذا مظهراً خادعاً.

وكان صوته عذباً، ورائقاً للأذن. كانت أميل إلى البداية، فأعجب ذلك . كانت تقاطيع وجهه وسمة حادة ، الأمر الذي لم يف عنها.

وأعطى كل منها الآخر رقم تلفونه.

بعد ثمانية أشهر حصلات المعجزة . وعم هذا-

قالت: «ست أدرى».

حال: أنا أيضًا لست أدرى.

بعد إلى بلدك، وأنا سأسافر-- (لى كندا ريم)،

ووهكذا عاد ليدرس التاريخ في إحدى المدارس الثانوية، وكتبت له من كندا تقول إنها قد حصلت على وظيفة في شركة الإذاعة الكندية وأن

الحياة هي أوتارا لا يأس بها.
وكتب لها رسائل حلويلة تلتهب عاطفة ، وكان يختتمها دائمًا بقوله: ذلك حتى
المهات، - قد يخفا، الملك أنه كان مبالغ.

كتبت تقول : «الراتب جيد، وكندا ممتعة، لكن لماذا علينا أن تكون بعيدين هنا؟ بعد واحدة عن الآخر»

أجاب : «لأنه من جهة ، ليس من العدل أن أجر جرك إلى هذا المكان البالغ الحرارة الكثيف الغبار ، ولأنه فحسب لا استطاع أن يثقا ضعفه ، بل إنه

وكانَتِ الْسَّائِرَةُ تَحْمِلُ الْحَبَّ مِنْ أَفْرِيقِيَا إِلَى كَنْدِيَا وَمِنْ كَنْدِيَا إِلَى أَفْرِيقِيَا بِانتِظَارِهِ.

وكان الحب مشتبه - هكذا كانت تقول المسائل - وأستطيع أنا أصيده

لله

أدب وفق ذلك.



مات بالالتهاب السحائي في صيف ١٩٥١ .
ولم يخبرها أحد.

ظلت بعد هذا باشهر تواصل الكتابة وتسأل: لماذا لا تجيب؟ أم أنك لم تعد
شجعني؟

أذهب ورؤسـة
ثم توقفت عن الكتابة ■

الاختبار

كان يعيشان في منطقة سويس كوتيج، هو مسام من دريان، وهي ممرضة من نطنغهام وكانا صديقين.

كان يقيمان حفلة عشية كل سبت. يدعوان إليها أناساً من كل نوع، جلهم من يسمونهم اليوم، أفراد أسيويين، تلميذ طب من نيجيريا، محاضر جامعي من الهند، فتاة من الصومال تدرس الخدمات الاجتماعية، تلاميذة مصرية حتى إبان معركة السويس، جميع الأنواع - ذلك الضرب من الأشخاص الذين يسترون صحفة الغارديان، ويقرأون الأوزيرفر، وإنكاونتر، ويتحدثون عن الان بيتون، وكان صديقاي يصوتان لحزب العمال.

كان هذا الطالب الغافى أسود كالابنوس، لكنه - إن كنت لم تكترت للونه - كان وسيماً، خلف حاجز اللون كان خفراً، لكنك إن سمح لك بالدخول كانت إنسانيته لا تعرف حدوداً، خلف حاجز اللون كنت في أمان، لكنك إن أزحته لم يكن ثمة ضمان، كان ذلك اللسان، يجيد الرقص، يضحك بطلاقه، وكان من عادته أن يمد لسانه بين أسنانه الشديدة البياض عندما يتكلم، وكانت الفتيات يجدن ذلك جداً.

لم يكن ينبغي أن تفعل ذلك - لكنها علقت بحبه ليس هذا فحسب، لكنهما أيضا هرياً معاً.

التقيت صديقتي صدفة قبل أيام، على مقربة من مخازن سوان اند ادغار في ساحة بيکادیلى، حيثته، لكنه لم يرد على التحية، وظل يحدق أمامه بعيداً

أدب ونقد

سوزان وعلی

دروست الفن في معهد سليد، درس العلوم السياسية في معهد الاقتصاد بجامعة لندن،
كان اسمه على، واسمها هي سوزان، الخرطوم، لندن.

قالت: دیز و حنی،

قال: لا، صعب.

قالت: (لكنني أحبك).

قال: «أنا أيضًا أحبك». لكن...

ومن ثم عاد إلى بيته.

واعداً بتراungan.

«لکن تی اچیٹ یا علی».

وَأَنَا أُحِبُّكَ

ستة أشهر

كتبت تقول: «قابلت رجلاً، سأتزوجه»

وأنقطعت الرسائل.

يُفكِّر بها في غالب الأحيان.

وتفكر به من حين لاخر.

أدب وَنَّة

ملامح الفن المصري

بين التراث الحضاري والتقييم الجمالية للغة الشكل

عز الدين نجيب

وهذا الربط بين الفنون التشكيلية وصفة الجمال يعود إلى أن فنون الرسم والنحت والعمارة، وما يتفرع عن كل منها أو يندمج فيه هي أقدم الفنون في التاريخ، وأول مظاهر التحضر والإبداع الإنساني، إضافة إلى أنها كانت الوسيلة الأولى للإنسان البدائي فيما قبل التاريخ لإدراك الوجود من حوله، والسيطرة عليه بالسحر والأسطورة، ثم للتعبير عن المقاييس الدينية وطقوس ممارستها، من خلال معابد تشيد وتماثيل تتحت ولوحات تحضر وتتصور على الجدران، وتعرض لرحلة الإنسان إلى عالم الخلود بعد البحث والحساب في الآخرة، وقس على ذلك في الأديان السماوية الكبرى، خاصة المسيحية والإسلام، حيث كان الفن في خدمة العقيدة، ودافعاً إلى السمو بأرواح العبادين إلى ملوك الإيمان وقيمه العليا.

كما تعد الفنون التشكيلية هي المربع لمفردات اللغة المكتوبة، ذلك لأن اللغة الهروغليفية هي رسوم تمثيلية لختلف المخلوقات والكائنات الطبيعية. فكان الفن بذلك أداة المعرفة ووسيلة تسجيل التاريخ ، وعن طريقه عرفنا كل حلقات الحضارة المصرية القديمة ، من تواريخ الملوك والحروب والواقع والأحداث ، وكذلك عرفنا أسرار العقيدة وطقوسها.

ارتبطت الفنون التشكيلية في مصر والعالم بصفة (الجمالية) وتفرد تلك الصفة عن بقية الفنون، مثل الموسيقى والمسرح والسينما وغيرها

أدب ونقد

من هنا فإن الفن التشكيلي - بحق - سيد الحضارات القديمة؛ كما يعد في نفس الوقت حاملاً لجميع القيم الجمالية الرفيعة التي لا تزال تدهش العالم وهو يشاهد أعمال الفن المصري، ولا يزال يتعلم من كبار الفنانين.

ولقد كانت الفنون التشكيلية عبر الحضارات المتعاقبة، وفي الحياة اليومية للمجتمعات أيضاً، هي الأداة الأولى للمتعة والزينة، ولبلوغ المثالية في قيم الحق والخير والجمال، من هنا فقد تخطت أغراض الدينية إلى أغراض الدنيوية لتجعل الحياة أكثر جمالاً ومتعة، وتواصلت رسالتها عبر المصوّر المختلفة، بعد أن استقلت عن أغراض العبادة، خاصة في العمارة الدينية وما تتضمنه من شعائر، فأصبح للفنون التشكيلية متاحفها الكبرى في بلدان العالم كافة، وأصبح للفنان مكانة مرموقة، وتعددت مدارس الفن حتى أصبحت تفوق العصر، وارتفعت قيمة أعمال الفنانين العالميين إلى أرقام فلكية!

وفي مصر الحديثة بدأت الحركة التشكيلية منذ قرن من الزمان، وتتابعت جيلاً بعد جيل، وقدمت العديد من العباقة والمبدعين في الاتجاهات الفنية المختلفة، وتضاعفت أعداد الكليات ومعاهد الفنية في شتى المحافظات، بعد أن ظلت مصر حتى عام ١٩٥٧ لا توجد بها غير كلية واحدة للفنون الجميلة بالقاهرة، مما جعل من الثقافة التشكيلية ضرورة لكل مثقف وكل دارس، نحو ترقية حسه بالجمال ودخول راقد أساسى من المتعة البصرية إلى مدركاته الحسية، وربط ذلك بحركة الثقافة العالمية التي ما عاد من الممكن العيش والتفاعل الثقافي بمعزل عنها.

وقد دار جدل كبير على مر العصور، حول موقف الإسلام من فنون النحت والتصوير، مخافة أن تعيد إلى الأذهان عبادة الأوثان، لكن الإمام الشیخ محمد عبد حسم هذه المسألة عام ١٩٠٣ وهو مفتى الديار المصرية، مبرئاً الفن من هذه الشبهة، حيث قال إن الشريعة الإسلامية أبعد من أن تحرم وسيلة من أفضل وسائل العلم، بعد أن تحقق أنه لا خطر منها على الدين، لا من جهة العقيدة ولا من جهة العمل.

وإذا كنا قد أشرنا في البداية إلى الفن المصري القديم، فلابد من الإشارة كذلك إلى أن القيم الجمالية التي تضمنها لاتزال سارية في أوصال حركة الفن الحديث في مصر وتغذيه بروح الهوية وبالدعائم الثابتة التي يقوم عليها الفن في كل زمان ومكان، ذلك أن الفن بكل مراحله التاريخية وحدة متصلة يكمل بعضها ببعض، وإننا لنجد القيم الجمالية الأساسية في فنون الحضارات القديمة كما نجدها في الفنون الحديثة، وهو ما يجعلنا نرى الكثير من فناني مصر والعالم يستلهمون ابداعاتهم المعاصرة من ابداعات الفن المصري القديم بعد أن مرت عليه ستة آلاف سنة، فلا **أدَّ وَلَدَ** نشعر بغرابتها عن ذوقنا الجمالي، بل ربما نشعر بقربيها من مزاجنا

و شخصيتها .

وما يعنيانا الآن هو تلك القيم الجمالية الأساسية التي تتوفّر في ذلك الفن التاريخي وهي في جوهرها تسرى على غيره من العصور من حيث لغة (الشكل) وعنصرها المختلفة، كنموذج يمكن أن نهتدي به في رؤيتنا وتذوقنا لفنون العصر الحديث وأساليب فنانيه بين التعبير عن مظاهر الطبيعة المحيطة بنا، أو التعبير عن الأفكار والمعانى الداخلية للفنان، أو التعبير عن معان ورموز حول العقيدة الدينية والقيم الروحية وأن اختلفت من عصر إلى عصر، أو التعبير - أخيراً وليس آخر - عن الخيال الحر وعن الرؤى والمشاعر الذاتية لكل فنان على حده، مثلما نجده في مدارس الفن الحديث في القرن العشرين وحتى اليوم.

لـك .. ما تلك القيم الجمالية؟

يمكننا أن نستخلص بعض العناصر التي تجعل الناس يتتفقون في وصف عمل فني ما بأنه جميل إذا تضمنها ، مع التسليم بأنها تمثل قيمةً نسبية قد تختلف - عند استقبال البحر لها - من عين إلى عين ، ومن بيئه إلى أخرى، تبعاً لثقافة كل شعب وتربيته الذوقية.

ورغم التنوع الكبير في الأساليب الفنية وتعدد الأذواق عند استقبالها، فإن أحداتها لا يلغى الآخر أو يحل محله، بل تتعايش كل الأساليب ويشرى بعضها بعضاً بقدر شراء الحياة، وقدرتها على تنوع أذواقهم وحبهم للجمال.

دعونا نتفق أو لا على أن الفنون التشكيلية فنون بصرية، ووسيلة إدراكيها الأولى هي العين، ومفردات الفنان للتعبير هي الأشكال، لهذا نقول إن لغة الفن التشكيلي هي (لغة الشكل) أي لغة الحجم والمساحة والخط واللون والنور والظل والكتلة والفراغ، وهذه جميعها تترجم في فنون محددة مثل النحت والخزف (بالنسبة للأحجام) والتصوير والرسم (بالنسبة للمساحات الملونة على أسطح منبسطة أو المساحات التي ترسم فوقها خطوط مجردة تحدد عناصر معينة من الطبيعة أو الخيال. لكن هناك شكلاً آخر غير الأشكال السابق ذكرها يمكن أن نطلق عليه (الشكل سلبي) ويعنى به الفراغ الناتج من بين الأشكال الملموسة وبعضها البعض، فإن كان العمل الفني تمثالاً، فإن الفراغ المحيط بكتلته أو الفاصل بينها وبين جزء آخر من التمثال ، ليس مجرد فراغ أو خلفية له، بل هو شكل سلبي يقابل الشكل الإيجابي للكتلة، ونفس الأمر بالنسبة للمساحات الملونة والظلام على اللوحة ، فإن الفراغ الذي يبقى من حولها هو شكل سلبي، مثلما نجده في الخلفية وراء الشخص أو الأشخاص في الرسم أو الصورة

أـ دـ وـ لـ قـهـ الملونة، وفي كلتا الحالتين لابد أن تكون هناك علاقة بين الشكلين،

لأنهما يكملان بعضهما بعضاً، ويتحققان الاتزان النهائى للكتلة أو للصورة الملونة ، مما يؤدي إلى استقرار العمل الفنى.

* هذا الأتزان لا يتعمده الفنان بالضرورة، ولا يحسبه بالمسطرة والميزان، بل أن هناك ميزاناً دقيقاً بداخله لا تراه العين، لكنها تشعر بأثره في إيجاد هذا التوازن بين أجزاء العمل الفنى وعناصره، فلا ينحرف أو يميل إلى جهة دون أخرى، وقد تفرض الضرورة على الفنان أن يزيد ثقل بعض العناصر فى أحد الجوانب للتمثال أو اللوحة بحكم الموضوع الذى يعبر عنه، لهذا فإنه يوازن هذا الشكل على الجانب المقابل ببعض النتوءات أو الفجوات (فى حالة التمثال) ، أو ببعض الخطوط أو المساحات اللونية (فى حالة اللوحة).

وسوف نجد أن الفن المصرى القديم يحقق هذا القانون فى أكمل صورة على امتداد مراحله طوال أربعة آلاف من السنين قبل الميلاد، بل نجده يبالغ فى تحقيقه إلى درجة التماهى (الсимetria) بين جانبي التمثال أو اللوحة أو فى وضع الشخصية المرسومة، مما جعل البعض يتهمون هذا الفن بالثبات والجمود وعدم الحركة.

لكن هذه نظرة سطحية فى نقد الفن المصرى، تتتجاهل الدوافع العقائدية التى تقف وراءه والمترتبطة بفلسفه الخلود والبعث والشعائر الدينية المعبرة عنها، مما كان يملئ على الفنان أوضاعاً معينة لتماثيله ولوحاته.

* هنا نصل إلى العنصر الثانى من عناصر (لغة الشكل) التى أشرنا إليها، وهى (الحركة الداخلية) للشكل، وقد تميز بها الفن المصرى أكثر مما تميز بالحركة الظاهرة - فكيف تكون الحركة الداخلية؟

- إن وجود نقطة ينطلق منها خط إلى اتجاه معين على سطح اللوحة أو التمثال ..
يعد حركة

- وإن تجاوز خط مع خط آخر يميل عنه ولو قليلاً .. يعد حركة.

- وإن تجمع عدد من الخطوط فى مقابل عدد آخر فى اتجاه عكسى أو مائل .. يعد حركة.

- وإن وجود بضعة خطوط رأسية متوازية لبعض الشخصيات، فى مقابل بضعة خطوط أفقية .. يعد حركة.

- كما أن وجود مرتفعات وانخفاضات على سطح كتلة تمثال واقف أو جالس ، حتى ولو بدا أمامنا ساكناً .. يعد حركة.

- وإن توزيع مساحات الألوان الداكنة والناصعة بشكل يجعلها متقابلة أو متضادة ، و يجعل فيما بينها علاقة متبادلة .. يعد حركة.

أدّه ونقد هكذا نجد أن مفهوم الحركة فى العمل الفنى يختلف عن مفهوم

الحركة المباشرة في الواقع ، فلا يشترط أن تكون الحركة جسدية في اتجاه بعينه ، بل هي حركة بصرية لعناصر (الأشكال) المحسومة أو المسطحة ، سواء كانت ملونة أو بخطوط مجردة ، وقد - تقول (الفن) - تتشعّب عناصرها ، وهذا المفهوم منذ أوائل القرن العشرين ، حيث لا نجد في العمل الفني أية شخصيات ، ومع ذلك فإنه يموج بالحركة ، لأن عناصره (من خطوط وألوان وكتل) تشتبك مع بعضها البعض ، فهي تتحاور ، وتتجاذب ، وقد تتتصارع ، وكذلك فإنها قد تتقرب وتعاطف ويحب بعضها بعض ، رغم أنها مجرد خطوط وألوان من غير معنى !

ولوتأملنا أعمال الفن المصري القديم فسوف نجد أنها - من وراء ثباتها ورتابتها الظاهرية - حركة بصرية لا تتوقف ، لكنها حركة تتسم بنظام إيقاعي منظم .

• الإيقاع - إذن - هو العنصر الثالث في لغة الشكل ، فكلما يقود الإيقاع في الموسيقى حركة الآلات العزف المختلفة حتى تكون جملة موسيقية ثم لحننا يتعدد بإيقاع معين تطرب له الأذن ، كذلك يقود الإيقاع في التمثال أو اللوحة حركة عناصر الشكل المختلفة حتى تصبح (تكوننا) منجماً تطرب له العين . إن التكوين هو إيجاد العلاقة المنسجمة والمترابطة بين الخطوط والألوان وهي في حالة (نظام) معين ، حتى ولو كان عن طريق التقاطع أو التضاد - أحياناً - بين الألوان والناعمة ، الغليظة والرقيقة ، الساخنة والباردة ، الراسية والأفقية .. والمعنى نفسه ينطبق أيضاً على التمايل .

وقد يكون في تكرار بعض الألوان أو الخطوط أو الكتل أو الرسوم المحفورة على الجدار بجوار بعضها البعض ، بقدر من الرتابة والتكرار ، نوع من الحركة الإيقاعية المنغمة ، لكنها حركة إيقاعية تتفق مع المعنى العقائدي أو الروحاني من وراء انجاز العمل ، وتتعكس على نفوسنا مثلما تتعكس إيقاعات الألحان الكنائية أو التسابيح الإسلامية على أرواحنا ، ونحن نسمع صداتها يتتردد في فضاء الكنيسة أو المسجد ، فتضفي علينا احساساً بالخشوع والسمو والصفاء النفسي ، مما يزيد مشاعرنا رقة ولطفاً وحبأ للجمال والخير ، وكلما زاد الإيقاع النغمي في العمل الفني زاد طرب العين والنفس وزاد الإنفعال والتأثير بما نراه ، حتى يتحول إلى نوع من النشوة ومن المتعة الخالصة ، فإن حاستي السمع والبصر تترسان عنده تلقى العمل الفني كما يقول د. ثروت عكاشه ، أي أن كلما منها تبعث برسالة إلى الأخرى فتستجيب لها وتتناغم معها عن طريق الإيقاع الذي يعد سمة مشتركة بين جميع الفنانين .

وي جانب الإيقاع هناك عناصر أخرى للغة الشكل ، مثل الخط ، واللون ، والضوء والملمس ، والمنظور ، والتحوير ، أو التشويه الفني ، ولا غنى عن أي منها لاكتمال العمل الفني نحتاً كان أم تصويراً ، مع تفاوت درجات توافر كل عنصر في العمل الفني

أدب ونقد تبعاً لنوعه وحجمه وموضوعه ، علماً بأن الإيقاع يدخل فيها جميعاً

ويترتب لها في بناء جمالي يؤدي إلى التأثير على حواس المشاهد إيجاباً في حالة امتلاك الفنان لأدواته اللغوية، أو سلباً في حالة العكس، ولا يتسع المجال هنا لتقديمها وشرحها جميماً، فليسكن. للراهن العودة بشأنها إلى الكثير من الدراسات الجمالية المنشورة.

ويمكّنا أن نطبق هذه المعايير والعناصر الجمالية على أعمال الفن العالمية والمحليّة عبر مختلف العصور، ومنها أعمال الفنانين المصريين منذ نشأة الحركة بمصر أوائل القرن الماضي بعد إنشاء أول مدرسة للفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٠٨، ثم تخرّج دفعات من الخريجين، ومنهم ظهر الرعيل الأول من أمثال النحات محمود مختار (١٨٩١ - ١٩٣٤) والمصوريين يوسف كامل (١٨٩١ - ١٩٧١) وراغب عياد (١٨٩٢ - ١٩٨٣) وأحمد صيري (١٨٨٩ - ١٩٥٥) ومحمد حسن (١٨٩٢ - ١٩٦١)، وعذى سيرتهم الفنية فنانون موهوبون لهم يكُونوا من أبناء المدرسة أمثال محمد ناجي (١٨٨٨ - ١٩٥٦) ومحمد سعيد (١٩٧٩ - ١٩٦٤) ولحقت بهم أجيال أخرى من بين أبنائهما : سيف وانيل (١٩٠٦ - ١٩٧٩) وصلاح طاهر (١٩١١ - ٢٠٠٥) وحسين بيكار (١٩١٢ - ٢٠٠٢) والحسين فوزي (١٩٠٥ - ١٩٨٩) ورمسيس يونان (١٩١٣ - ١٩٦٦) وعبد الهاشمي الجزار (١٩٢٥ - ١٩٦٦) وحامد ندا (١٩٢٤ - ١٩٩٠) وجمال السجيني (١٩١٧ - ١٩٧٧) ومنير كنعان (١٩١٩ - ١٩٩٨) وجاذبية سري (١٩٢٥) ومحمد عويس (١٩١٩) وتحية حليم (١٩٩٨-١٩١٩).. وغيرهم.

وبالرغم من أن الدراسة في مدرسة الفنون الجميلة كانت تخضع للتقالييد المدرسية الصارمة التي تقوم عليها جميع أكاديميات الفن في أوروبا، بل كان يتولى التدريس فيها أساتذة أوروبيون حتى عام ١٩٣٨، فقد استطاع خريجو مدرسة القاهرة - وغير الخريجين منها أيضاً - أن يميزوا بين المواد الأكademie التأهيلية وبين الإبداع الفني والتفرد بأساليب فنية خاصة وبشخصية مستقلة لكل منهم، متجاوزين بذلك الأنماط التقليدية لمحاكاة الطبيعة أو لقوالب المدارس الأوروبية الجامدة، وصولاً إلى ملامح هوية مصرية وعربية تسقى من منابع التراث أو الطبيعة أو لغة العصر الحديث.. ولعل ذروة تضوّج هذه الهوية كانت خلال العقود من أواخر الأربعينيات حتى أواسط السبعينيات، وليس من الصعبربط بين هذه الفترة بالنسبة لتضوّج حركة الفن التشكيلي وبين فترات الصعود الوطني والاجتماعي وارتباط المبدعين بالقضية الوطنية وقضية التغيير الاجتماعي، وهو ما يطلق عليه (المشروع القومي للنهضة) .. وليس من الصعب - كذلك - استنتاج أسباب التذبذب والاهتزاز في ملامع الحركة الفنية المصرية منذ أواخر السبعينيات حتى الآن، هي ظل فك الارتباط السابق بين المبدعين وقضايا الوطن، وهي ظل مستجدات عصر الانفتاح الاقتصادي

- وـ **ـ**

وما شمله من متغيرات كاسحة في معايير النجاح والتحقق بعيداً عن

٨٦



الالتزام بقضايا الأمة والهوية الثقافية، فسادت أساليب الفن المرتبطة بأزمة الفن في الغرب وبنيارات (ما بعد الحداثة) خاصة بالنسبة للتخلّي عن فن اللوحة والتمثال والاعتماد على الوسائل التكنولوجية (المتيميديا) من الكمبيوتر والفيديو والفوتوغرافيا والأعمال المفاهيمية انطلاقاً من فكرة افتراضية دون استعانة بأدوات النحت أو التصوير وما إليها، وقد ساعدت على ذلك ما يشهده العالم من ذوبان الحدود بين الدول والثقافات عبر وسائل الاتصال وشبكة الإنترنت في إطار زمن العولمة..

لكن ذلك لم يستطع طمس إبداعات أخرى لفنانيين مصريين من مختلف الأجيال والاتجاهات الفكرية والفنية مؤكداً انتهاها إلى الجذور وحرصها على

آدَبٌ وَرِقَّةٌ استلهام إبداعها من ملامح الوطن والثقافة القومية ■

بدر الدبب في إجازة تفرغ

توفيق حنا

هكذا يبدأ بدر الدبب [إجازة تفرغ، حديث شخصي لفنان قاهري يدعى حسن عبدالسلام يعمل رساماً في إحدى المجالات القاهرة].

ثم يحدثنا هذا الفنان في بداية حديثه الشخصي عن ألوان من المكان وهي «تمتد وتنعمق.. وتنعكس وتتشتت وتمتزج ولكنها دائماً موجودة حية نابضة، تعرف نفسها في الصبح وتمرح وتتجن في الظهيرة وتتكاد ترثخ وتتحلّم في العصر، استعداداً للغروب، وفي الغروب تجن من جديد قبل أن تهداً وتذوب في الظلمة إلى يوم الغد».

وهكذا يتبدى لنا منذ البداية بكل هذا الحديث فناناً تشكيلاً. تركزت كل حواسه في العين.. واستحالـت إجازة تفرغ.. هي حركاتها الخمس إلى لوحات.. وكان الفنان عين تسجل وتكتب هذا الحديث الشخصي. ترك الفنان القاهرة وهاجر إلى الإسكندرية.. وأنا أقصد استعمال فعل «هاجر»، والفنان يقول سبباً لهذه الهجرة وهو لا يعرف من أين أتت الدعوة، وهل جاءت من ألوان الأرض أم من فسحة السماء وطعم البحر الشائع بين الأرض والسماء.. كانت جاذبية البحر وراء هذه الهجرة إلى الإسكندرية.. يقول «وكان للبحر في كل ليلة آخر النهار قدرة

كان البيت
الذى اتخذ
قريباً من
ملاحات
الإسكندرية
عند المكس،
وهناك تناسب
الألوان فى
الأرض كانها
عروق من
جواهر».
أدب ونقد

خاصة على أن يجعل كل ما حدث خلال النهار مجرد شيء عابر لا قيمة كبيرة له إلا في أنه حدث ولكن البداية الحق لهذا الحديث الشخصى نلمسها عندما ينتقل الفنان من هذا الكون الكبير إلى كونه الداخلى الصغير.

يقول، فليصمت. فليصمت لأن هناك نوعاً آخر من الغروب واللى يقدم عليه، انه غروب فى البدن وليل فى القدرة، ثم يقول: «ليس الليل هو الذى يهبط على الإنسان ولكنه الليل الذى يهبط بداخله. ليل لا تنفع فيه نجوم.....».

كانت هذه البداية هي بداية رحلته إلى واقعه الداخلى وإلى ماضيه.. ويقول، .. أما هو فعينه مسروقة أو ملعون تجمد الناس وتتشبت الأشياء وتجعله يتذكر وينتظر، ثم يقول، انه كذلك لو عمره. منذ طفولته وهو يتذكر وينشد لقد كبير وهو هو نفسه لا يتغير.

ويتسائل الفنان وهو يلمس هبوط الليل في داخله، هل يمكن أن تمر وتنقضى إجازة التفرغ وهو يتذكر فيما كان يفعله وهو غير متفرغ، ثم يقول وكأنه على وشك أن يدلني باعتراف لا يحق لأحد غيره أن يسمعه: «ما أفرغ هؤلاه الآن. انه لا يعرف هل القلق بسبب الفراغ أم الفراغ هو الذى يسمح للقلق أن يقوم، ..»

ويقول، لقد وقع كنيزك في صحراء، لا روعة لضوئه وحرا تجمد وتبعد مع ليل الرمل، ينجمد الفنان وينعزل في لحظات تجرده من فنه. قدراته نفسها قد أصبحت هي جدران القفص التي تصدمه، ثم يقول، لقد طال هذا الانغلاق واستمر أياماً متلاحقة، يوماً وراء يوم، كان يظن أنه في أول الأمر كسل وطلباً للراحة فنام، وكان يردد في ساعات للجوع أو الوحدة فيخرج إلى المدينة، ولكنه يعود وكأنما كان تائهـاً.

لم تكن هذه الإجازة للتفرغ بل كانت في الحقيقة هريراً من فراغ وقلق.. يقول وهو يحاول أن يصف قسوة هذه اللحظة التي وجد نفسه في صحرائها «كم هي مركبة تلك الصورة التي يتخيلها لنفسه. نسر عجوز في قفص ضيق ملقي في صحراء، .. كم هي قاسية هذه الصورة.. «نسر عجوز في قفص ضيق».

«إجازة تفرغ» هي هذا الحديث الشخصى لهذا النسر العجوز في هذا القفص الضيق الملقي في صحراء.

قرأت «إجازة تفرغ»، وكأني استمع إلى إحدى سواناث بيتهوفن، ذلك لأن سواناث تدعوك إلى أن تعيد الاستماع إليها مرات، وفي كل مرة تستمع إلى نغمات جديدة لم تنتبه إليها في المرة السابقة.. وتشعر في كل مرة وكأن ستاراً يزاح من أمام أذنيك.. ففي كل مرة تتقدم خطوات داخل أعماق العمل الفني..

آدب ورقة

وإجازة تفرغ، حيلة فنية تجأ إليها الفنان لتوضيع هذه العلاقة الدقيقة والحميمة بين الواقع والوجود من جهة والفن من جهة أخرى.. وفي إجازة تفرغ، نلمس موقف الفنان من الفن الحديث ومن الفن التجريدي وكان الفن التجريدي . عند الفنان . هو التعبير الحق عن الفن كوجود آخر.. وجود مقابل.. وهو يرفض أو يكون الفن محاكاة .. أو أن يكون الفن مجرد حكاية.. وكما صدمة وهزه تعليق حسنية هي نهاية هذا الحديث الشخص على لوحاته الثلاث وهي تقول في سذاجة وتلقائية ده انت راسم حكاية،.. كان يعلق حسنين حكما.. حكما قاسياً أصدرته حسنية بفطرتها على لوحات الفنان.. وكانت هذه اللوحات التي تذكرنا بقصوة لوحات جويا الأخيرة.. كأنها رؤيا ترينا مستقبل الفنان ومصرعه على يد زوج حسنية وجاء هذا المصير وكأنه انتشار.. وما أغرب أن يكون اسم القاتل محمود عبدالسلام.. وكأنه كان يريد أن يقول حسن عبدالسلام.. وكان حكاية ورдан الجزار. موضوع هذه اللوحات . كانت تمهدأ لهذا الواقع الفاجع الذي جاء نهاية لإجازة تفرغ ونهاية للفنان حسن عبدالسلام وكأن الفنان يقوم برحلة خطيرة في قلب الفيللة وليلة.. وما أصدق كلمات دانتى فى الكوميديا فى تصوير هذه الرحلة.. بل فى تصوير الفيللة.

ويعد أن فتح الأبواب المقدسة على مصراعيها قال ادخل ولكن حاذر أو لا تنظر خلفك ولا وجدت نفسك مرة أخرى فى الخارج،

هكذا يدعونا بدرالديب أن ندخل، وقد فتح أمامنا أبواب عمله.. باباً بعد باب.. ولعل أروع أبواب هذا العمل الفني الفريد والمتفرد هو باب تورينو الذي عاش الفنان فيه تجربة عنيفة وقاسية وغنية تجربته مع لوبيزا.. ولوبيزا هي التي فتحت باباً - لنا وللفنان - إلى الكوميديا.. وإلى الجحيم حيث وضياع الفنان نفسه في قاعة.. وهو يتهم نفسه بالخطيئة وهو يتتسائل هل خططيتني خلقية أم خططيتني تجاه الفن أم هما شيء واحد معاً في داخلي وفي ماضي وحاضرى الذي أعيشه الآن في إجازة للتفرغ لا استطيع فيها أن أحمل ولا أجده القدرة على أن ألد ما في داخلي من قيمة، وذلك لأن الفنان لا يستمد قيمته من أنه شبه الوجود ولكن من أنه هو الصانع للقيمة وللوجود،. ولوبيزا تقرأ بعد أن قالت للفنان أنت في حاجة إلى الاعتراف وتعلم الاعتراف.. وكان الذي يكتب بهذا الحديث الشخصى هاشا عظيمًا للكوميديا «ورأيت باباً عظيمًا شدنا في المكان، أعلى ثلاث درجات، لكل منها لون، وحارس لا ينطق بكلمة، ولا يأتي بحركة.. من هذا الباب العظيم.. وعلى هذه الدرجات الشلال ذات الألوان

أدب ورقة المختلفة، وبين هؤلاء الحراس الذين يقفون . احتراماً وإجلالاً . الذين

لا ينتظرون والذين لا يتحركون.. من هذا الباب يدعونا بدرالدبب إلى الدخول إلى قدس أقدس عمله.

قرا بدرالدبب كوميديا دانتى وقرأ ألف ليلة وليلة وعن طريق إجازة تفرغ أراد أن يدعونا للدخول عالم الكوميديا ودنيا ألف ليلة.. والتجول في طرقهما الكثيرة والممتلئة بكل ما في الحضاراتين اللتين انتجتا هذين العملين العظيمين، وهو يريد أن يقرر لنا بهذه الدعوة وبهذه الرحلة أن الفن ليس محاكاة أو حكاية إنما هو وجود آخر.. وجود مقابل، أقرب أن يكون امتداداً من ناحية للوجود نفسه، ومن ناحية أخرى هو وجود آخر تتحد فيه القيمة التي لا يعرفها الوجود إلا من الوعي أو الاستقرار ويقول، فالفن لا يستمد قيمته من أنه شبه الوجود ولكنه من أنه هو الصانع للقيمة للوجود، ولعل القارئ قد يرى أنها كررت هذا المعنى من قبل، ولعلني أريد أن أضع خطأ تحت النغمة الرئيسية واللحن السائد في هذه السوناتا النثرية.

ويقول الفنان أن دانتى يعلمها ان الاعتراف والوعي الكامل بالخطيئة أول الطريق للخلاص، ويقرر اننى متاثراً بتعاليم دانتى: «فلاسلك إذن طريق الاعراض فليس لي الآن غيره، ولا اعرف خطوة خطوة بكل خطيبة قد اقترب من المعنى ومن الخلاص،.. وكان هذا الاعتراف خطوة خطوة هو هذه الدرجات الثلاث التي تؤدى إلى هذا الباب العظيم».

ويقول الفنان أيضاً «يا إلهي، هل ينتقم مني دانتى؟ هل وصلت إلى نهاية اليأس ونهاية الحياة؟ أم أنا منزعج من الوحدة ومن خطايا التسجيل والاعتراف»، ويقول وهو يردد قانون إيمانه الفني: «العمل الفني مثل الإيمان والتوحيد، الشرك فيه هرطقة وخيانة..، ومن الطريق وأنا أصل إلى حديث بدرالدبب عن كوميديا دانتى أن أجد رقم الصفحة التي يبدأ منها هذا الحديث هو ٩٩ ونحن نعرف علاقة رقم ٩ بحياة دانتى وبالكوميديا.. ليس هنا في هذا الرقم إلا معجزة مطبعية.. كانت بياتريس في التاسعة عندما التقى بها دانتى لأول مرة، وكان اللقاء الثاني - والأخير - عندما كانت بياتريس في الثامنة عشرة.. وكان لقاء عابراً.. وبعد ذلك أبدع الكوميديا والتقى بحبيبه في الباراديزو (الغردقـة) وبعد هذه الجملة المعترضة أعود إلى إجازة تفرغ ولو أنـي لم أخرج منها».

اتسأـل لماذا فرضت على الفنان حسن عبدالسلام هذه الإجازة المفتوحة.. أي إجازة إلى الأبد وأعني أبداً هؤلاء الذين يملكون أن يفرضوا على الآخرين هذه

آدـب وـفـدـ الإجازة المفتوحة.. وهذا الأبد يطول أو يقصر حسب عمر صبر هؤلاء

الذين يعيشون ، أو يعانون هذا الأبد .

ولكنى أعرف لماذا طلب حسن عبدالسلام إجازة تفرغ وهجر القاهرة إلى هذا البيت الذى اشتراه بكل ما يملك هناك قريباً من ملاحمات الإسكندرية عند المكس يقول الفنان: «لقد فقدت مع ٦٧ أي ثقة فى أى وعد أو عمل . و كنت أحس أن كل الهرج الكبير الذى صاحب إعادة البناء لن يؤدي إلى شيء ، لأنه يتم فى الخفاء ومن سلطة علوية ، ويقول «قررت أن أترك القاهرة ويدأت محاولاتى لأخذ إجازة تفرغ . إجازة للبعد عن القاهرة والخضوع لاحتياجات المحلة عن بعد .. كنت قد قررت أن أكون أميناً مع نفسي ويقول «اننا أراجع ما حملته من جرائد ٦٨ وأحس أننى كنت مبرراً بطلبي الاختفاء بمفردي في الإسكندرية» .

ويقول «انا وحدي في شوارع القاهرة بدون زوجة وبدون أم وأريد أن أكون بدون بيت وليس أمامي إلا الإسكندرية ، ويقول عن القاهرة كيف أستطيع أن أغير القاهرة ومصر . كان كل شيء عليه أن ينتظر للعام القادم عام ١٩٦٩ . وكان جمال عبد الناصر يقول عنه عام للمواجهة والبناء .. وكانت القاهرة تبلغ فيه ألف عام من عمرها ، و كنت قد قررت أن أتحول إلى الإسكندرية بعيداً عن هذه العجوز التي لا تتغير ، وعندما يذكر وهو في الإسكندرية أن يعود إلى القاهرة .. يقول «لا لا أريد أن أغير شيئاً من هذا ، فإذا غيرته ، إلى أين ؟ أين أذهب وماذا أفعل من جديد في القاهرة ، كم أصبحت أخشاها لا أريدها وأكاد أكرهها ، كل شيء هناك زائف مصبوغ غير قادر على أن يعترف بما هو فيه من نقص واضطراب وحيرة وتقاعس» .

إنه لن يعود إلى القاهرة .. كان في الإسكندرية مصرعه ويمصرعه انتهت إجازة تفرغ .. كأنه تفرغ ليموت واتساع هنا لماذا اختار بدر الدين لبطله هذا المصير الدموي الفاجع .. هذا المصير الحزين لهذا النسر العجوز في قفصه الطيور الملقي في صحراء .. وهذه الرؤوس المقطوعة والمفصولة عن أجسادها في العمل الفني وفي الواقع .. هذه اللوحات التي تسجل حكاية وردن الجزار والتي - كما قلت - تذكرنا بلوحات جويا الأخيرة .. وكان ألف ليلة وalf كوميديا قد امتزجنا معاً في رسم مصر حسن عبدالسلام ، وكان صلاته وردن الجزار قد انتقلت بألوانها الدموية القاسية والعنيفة إلى جحيم دانتس .

وماذا يريد بدر الدين أن يقول بهذا اللقاء بين مصرع حسن عبدالسلام - بيد محمود عبدالسلام وكدت أكتب حسن عبدالسلام - وبين وفاة جمال عبد الناصر

أدب ورثة عام ١٩٧٠ .. ويقول الفنان عن جمال عبد الناصر: «عظمة الرجل مقررة

ومنؤكد، رغم أنه محصور ومحاصر، وكان حسن عبدالسلام كذلك.. كان محصوراً.. وكان ممحاصرًا.. وكان الموت هو الحل الوحيد لكل ما عاناه من حصار وعجز وقهر.. ونشعر ب مدى الله من هذا الحصار وهو يقول: كم أريد أن أعود إلى تلك لحظات القديمة التي اكتشفت فيها الرسم والقدرة في أصابعه وعيني على وضعه على اللوحة.. وتلك القدرة متى بدأت؟، وكأنه يريد أن يسأل أو يتساءل وكيف انتهت هذه القدرة؟.

ويقول عن عامه الأخير، لقد تقدمنا في العام الجديد عام ٧٠، وكأنني كنت أتصور أنني لن أبلغه، تقدمنا بعد بحر البقر وبعد ضربات العمق، وكلمات جولدا مائير عن ضرورة بعث الشلل في نظام عبدالناصر، وفي يوم واحد في خريف هذا العام رحل عن هذه الدنيا جمال عبدالناصر.. وحسن عبدالسلام.

وماذا تعنى كلمات الفنان في نهاية حديثه الشخصي الذي توقف بمصرعه.. أقول ماذا تعنى كلماته الأخيرة: «استطيع أن أحل نفسي من الصمت ومن الخطيئة وإن أحمل نفسي لأخرج وحدى لا عرق روحى ومدنى فى جنسيته»، ويقول وكأنه يسعى قاصداً وعامداً ومريداً إلى مصرعه: «وحتى لو عاد زوجها، ثم يقول إنها بداية جديدة أو نهاية أسلم نفسى للواقع بعد أن اطمأنت روحي إلى صناعة الوجود ورفع الخطيئة».

وأعود إلى لويزا تيرا لحسن عبدالسلام كلمات دامت في الكوميديا عن مصر.. وعن النيل وعن المصريين «أولئك الرجال الذين يعيشون حيث يجري النيل من المنبع إلى الرمال الضحلة».

هؤلاء الرجال الذين عاش معهم الفنان على الجبهة وعايش معهم حرب الاستنزاف بكل ما كان فيها من قسوة وعنف ومن ضحايا.. وسجل الفنان.. عندما دعى إلى زيارة الجبهة - هذا اللقاء في لوحته «عودة الفجر» وكم كان فاجعاً وقاسياً استشهاد عبد الحس - أحد الثلاثة الذين جاءوا ليصحبوه إلى الجبهة.. ولهم كانت هذه العودة قاسية وكم كان الفجر دموياً.. ولم تنشر لوحة «عودة الفجر» ولعلها كانت وراء هذه الإجازة المفتوحة.. هذه الإجازة المفتوحة التي انتهت بمصرعه وكانت بجانب جثته هذه الأوراق - إجازة تفرغ - الذي وجدها رئيس التحرير، ونشرها عام ١٩٧٤ ويقول رئيس التحرير في نهاية الكتاب.. «لقد تأخرت كثيراً في العمل على نشر هذا

آدبو ورد الكتاب وترددت طويلاً، ومازالت حول ذلك، ومازالت لا أدرى ماذا أسمى

هذه الأوراق، هل هي مذكرات أم تأملات في الفن أم رواية وعمل كامل مستقل لعلها تأملات أو مذكرات أو يوميات حتى ولكنها ليست رواية.. لكنها عمل كامل مستقل.. ولو أن مصرع الفنان لم يسمح بإتمام هذا الاعتراف.. فهو اعتراف لم يتم.. ويقول الناشر، لقد وجدت الأوراق إلى جانب مجموعة كبيرة من الاستكشاف واللوحات والتمثال الذي كان على البحر والقرص الذي لم يكتمل وأنت تقرأ إجازة تفرغ تذكر كلمات وأنت في الكوميديا وهو ينتظر على أبواب المطهر:

الأصفاد في البداية صعب والانتظار طويلاً ولكن الخضرة في الروح قائمة وهناك ما يترقق منها مستعداً للعبور والتصعيد.

هكذا كنت وأنا أقرأ إجازة تفرغ.. قرأت مرتين.. وبدأت القراءة الثالثة ولكن وجدتني مدفوعاً إلى أرجاء هذه القراءة الثالثة لاكتب هذه البداية لحديث لعله يطول.. أردت بهذه الكلمات أن أدعو القارئ إلى قراءة إجازة تفرغ، ولكنني وجدت أن بدرالديب سبق أن كتب هذا العنوان في مجلة إبداع (مايو ١٩٩١) وهو يتحدث عن «رأسه والتنين، للصديق إدوار الخراط» و يجعل عنوان حديثه دعوة لقراءة «رأسه والتنين».. وكان أن اخترت «بداية لحديث».

• • •

ولعل القارئ يلمس بوضوح أنني أحاذن الطواف حول والتجول في هذا العمل الكبير رغم صغر حجمه (٢٠٣ صفحة) من القطع المتوسط عن «دار المستقبل العربي».. والخلاف المعبر أصدق تعبير عن محتوى إجازة تفرغ للفنان القدير «مدلى رزق الله».. أحاذن الدخول والأبواب متعددة.. ولا أدرى أين يقع باب الدخول.. هذا الباب الذهبي!.. كم أكون سعيداً لو وصلت دعوتي لقراءة إجازة تفرغ إلى القارئ.. هذا العمل الذي أبدعه الروائي والناقد والشاعر بدرالديب ■

أدب ونقد

رضوان الكاشف :

ساحر السينما المصرية

عبد عبد الحليم

ولد الكاشف في القاهرة في ٦ أغسطس ١٩٥٢ وتوفي في يونيو ٢٠٠٢، وهو ذو جذور صعيدية فأسرته تنتمي إلى قرية "كوم اشقاو" بمحافظة سوهاج، حصل الكاشف على ليسانس الآداب قسم فلسفة، وان تأثيراً أكثر بالفلسفة الصوفية لابن عربى وابن الفارض والفارابى وقد أمنده هذا التكوين الفكري بمنه جميسة في الرؤية، وتوقع لا ينتهى للحرية والتجريب.

وقد شارك الكاشف مع مئات المثقفين والملايين من الشعب في انتفاضة يناير ١٩٧٧، وكان من المتهمين في قضية التحرير ضد لها، وقبض عليه كذلك عام ١٩٨١ في العملية التي قادها السادات واعتقل فيها عدد كبير من المثقفين، وقبل ذلك كان الكاشف قد أخرج كتابين مهمين الأول عن شاعر الثورة العربية خطيبها "عبد الله النديم" والثاني عن "تجديد الفكر عند زكي نجيب محمود". ولعل كتابه "الحرية والعدالة في فكر عبد الله النديم" من أهم الكتب والدراسات التي تناولت حياة وابداع النديم لما فيه من مناقشة جادة وموضوعية لقضية الحرية والعدالة الاجتماعية والتي تعد من القضايا المهمة في الخطاب الثقافي والسياسي لشاعر الثورة العربية.

ويؤكد الكاشف على هذا في مقدمة كتابه قائلاً: "لست أمام رجل

كانت السينما بالنسبة لرضوان الكاشف واحدة من وسائل تجلى الحقيقة والمكاشفة ووسيلة للفوضى في بحار المجتمع المتلاطمة، ليقدم من خلالها المسكوت عنه والمهمش في المكان والزمان والعلاقات الإنسانية.

أدب ورق

سهل.. بل نحن أمام أحد الذين تعددت جبهات كفاحهم واتسعت.. وأخطأ من لم ير في النديم إلا خطيباً أو صحفياً برع في الترجمة بلغة يسهل وصولها إلى قلوب الناس، ما صاغه الآخرون من أفكار، وما وضعوه من خطط، فنحن مع النديم، نكون بصحبة داعية كبير للحرية والعدالة وعدو للجهالة.. عازف بقدر المعرف والعلوم.. ومرشد للتحدث والتقدم والعمaran.. ومفكر وتأثير سياسي، كان أول من انضم من المدنيين لعصبة العسكر الوطنيين.. وكان مع آخر من رحلوا عن ميدان التل الكبير". ويضيف الكاشف: "ومع النديم نتواصل مع أرواح شعبنا في فترة عصيبة من تاريخه، فالنديم نشأته وحياته فكراً، كان أكثر عصبة الاصلاح اقتراباً من الشعب، وأقدرهم إمكانية على التأثير فيه، والتأثر به، وهذا في اعتقادنا ما أكسب دوره تفرداً مميزاً عن زمرة الاصلاح". ثم يتعرض الكاشف إلى الأفكار العامة التي وجهت فكر ونشاط النديم وأولها إيمانه الكامل بقضية الوحدة الوطنية التي يعرفها النديم في مقال له تحت عنوان "الحياة الوطنية" ونشر بجريدة "الأستاذ" في ٣٠ أغسطس سنة ١٨٩٢: "حفظ الوحدة الوطنية في الأجناس القاطنة فيما يسمى وطننا بتوحيد القضاء والمعاملة" حيث يرى النديم أن هذه المستويات المختلفة من الوحدة قد تحققت في تاريخ الشرق وتاريخ مصر، فالدولة الإسلامية استطاعت أن تخرج الشرق من حالة الهمجية والوحشية التي كان يعيشها، وانتقلت به إلى حالة حضارية متقدمة، وذلك حين قدم الإسلام فوحد "الحكم في محكميه على اختلاف الأجناس والدين والوطن وأنزل المجموع منزلة أهل بيته وجعلهم أعضاء لهيكل القوة الحاكمة فما تاليه النفوس واتحدت الكلمة واقتلت العشار وجعلوا وجهتهم مساعدة هذه القوة بالنفس والنفيس، يستوى في ذلك المسلم والمسيحي والإسرائيلي والمجوسى وغيرهم تدعوهم لذلك وحدة النظام".

ويشير الكاشف إلى أن النديم أيضاً كان معنياً بخلق رأي عام يعي مصالح الوطن واحتياجات التقدم والتمدن والعمaran، واعتبر التنظيم من ناحية إحدى الأدوات المهمة الرئيسية في خلق مثل هذا الرأي العام. فالنديم يرفض في بداية حياته الاشكال التآمرية كوسيلة لإحداث التغيير السياسي المطلوب فيخرج من جمعية مصر الفتاة السرية التي استهدفت القضاء على ديكاتورية اسماعيل واستبداده والعمل على خلمه أو قتله، ليعمل في العلن ويدعو زملائه لاتخاذ نفس موقف، مؤسساً موقفه هذا على قناعته بأن العمل السري يضيق مجال تأثيره على افراد قلائل، هي حين ان التدفق الهائل في الوعي السياسي والاجتماعي والثقافي عند الشعب يفرض أن تصل دعوة الاصلاح إلى أوسع جمهور ممكن، وبما يفرض تنوع

آراء وآراء

اشكال وأساليب جذب الجمهور إليها، لقد آمن النديم أن الطريق الصحيح للإصلاح هو تنبية الرأى العام على ما يدور حوله.

المقاومة بالفکر

وريما من أجل ذلك قام "النديم" باصدار جرائد الثلاث التنكية والتبكريت ثم اللطائف ثم الاستاذ والتي قصد بها الوصول الى اوسع جمهور ممكن، واختار لغة وسطا بين الفصحى والعامية حالية من المحسنات البديعية او على حد قوله "لاتكون منمة بمجازات واستعارات ولا مزخرفة بتورية ولا مفتخرة بفحامية لفظ وبلاغة عبارة ولا معربة عن غزارة علم وتقد ذكاء، ولكن احاديث تعودناها ولغة الفنا المسامر بها".

ومن الجوانب البارزة في شخصية عبدالله النديم والتي ركز عليها "رضوان الكاشف" في كتابه هي ميله الى تأسيس الجمعيات الأهلية مثلما أسس "الجمعية الخيرية الإسلامية، او دعوته للأقباط بتأسيس جمعية خيرية قبطية كما اورد ذلك د. على الحديدي في كتابه "عبدالله النديم.. خطيب الوطنية" او ما اورده د. محمد خلف الله في "مذكرات النديم" حيث يقول: "ثم انفتح باب الجمعيات ودخلها الناس جماعات، وجمعت فريقا من الأقباط ودعوتهم للألفة والارتباط.. وأخذت انشر في الجرائد ما للجمعيات من الفوائد حتى ملأت الآذان أهل البلاد بما يحركهم ضد الاستعباد".

ويؤكد الكاشف ان النديم في مجال الشقافة هو الداعي الى تأسيس المجمع اللغوى الذى يحفظ لغة الشرقية حظها فى الوجود كلغة حية، موردا مقوله النديم "فعلى القائمين بأمر الأمم الشرقية أن يحولوا بين اللغة وموتها باحداث جمعية من علماء الأزهر وأفاضل المدرسين الذين جمعوا بين لغتهم العربية أو التركية وبين اللغات الأجنبية ليصيغوا الأصطلاحات الطبية والكميائية والهندسية ومفردات الكلام اسماء عربية تدرس تلك العلوم".

كل هذه الأدوار الفكرية التي لعبها النديم نسبت من إيمانه المطلق بالحرية والعدالة فقد تعددت الجبهات التي حارب عليها وهو المحارب ضد سلطة الاستبداد والظلم والسيطرة الأجنبية، وهو المحارب ضد التفسخ والانحلال الاخلاقي، وهو أيضا المحارب ضد منطق الخمود والتواكل والعجز عن الفعل، فالنديم الذي ولد وعاش بين الشعب وعلى علاقة وثيقة به، وعي أن إحداث تغيرات في البنيان السياسي والاجتماعي والاقتصادي للبلاد ربما يحقق صالح أهلها مرهون ليس فقط بإحداث تغيرات على مستوى الأفكار بل ايضا بخلق حالة نفسية جديدة عند الشعب قادرة

أدب ورثة على استيعاب منطق التغيير وأساليب إحداثه.

الحرية الفكرية

وإذا كان الكاشف قد ارتبط في مطلع شبابه بأفكار الحرية وطبقها عملياً في التحالف مع نبض الشارع ووعي الجماعة باللحظة التاريخية التي عاشها وشارك فيها بفاعلية، فإنه كان أيضاً تواقاً لايجاد مناطق أخرى للوعي يستطيع من خلالها تقديم رؤيته للحياة والبشر، ببرهانه السينمائي بأضوائهما، لكنه لم يرد أن يدخلها من باب الهواية فقط، بل أراد أن يصل هوايته وموهبتته بالدراسة فالتحق بمعهد السينما الذي تخرج فيه عام ١٩٨٤ وكان أول دفعته، وكان فيلم التخرج هو "الجنوبية" وهو فيلم ١٦ مم روائي قصير ملون، ونظراً لما في الفيلم من جرأة في التعبير وقوة في الأداء السينمائي فقد منحته وزارة الثقافة عام ١٩٨٨ جائزة العمل الأول، ولأنه منحاز للهادىء فقد جاء فيلمه الثاني تسجيلاً تحت عنوان "الحياة اليومية لمبائع متوجول" ومدته ٢٧ دقيقة.

ثم جاء فيلمه "ليه يا بنفسج" ليتوغل بالكاميرا في مناطق عشوائية، بيوتها أشبه بجحور الفئران، وناسها الذين نسيتهم السلطة، لهم سلطتهم الخاصة حيث البقاء للأقوى في ظل واقع معيشى مأساوي، لا يخلو من فساد أيضاً حيث هناك جوع متعدد، للبطن والجنس والعلاقات الإنسانية، هناك تغريب تام للراهن والمت�ل، هناك قلوب تنوء بأوجاعها، وقلوب تحيلك المكائد، وقلوب لا تجيد إلا التريص بالأخرين.

يريد الكاشف في اختياره لتلك النماذج أن يقول "لو اقتربنا من هؤلاء لوجدنا مدى إنسانية هذه الطبقات الفقيرة". يقوم الفيلم على ثلاث شخصيات رئيسية هي "أحمد" الذي قام بدوره فاروق الفيشاوي، و"عباس" وقام بدوره نجاح الموجي، و"سيد" وقام بدوره أشرف عبد الباقي، وقد جمعهم حتى سكنى واحد، ثم أقاموا بعد ذلك - وهم في سن الشباب - في غرفة واحدة يملكونها "أحمد" وهناك أيضاً شخصية "نادية" وجسدها "نوسي" التي هجرت عشيقها فواز، وتزوجت عباس، إلا أنها ترغب في أن تناول "أحمد" وزواجه من "فواز" لم يكن إلا ستاراً لذلك، وعندما يعلم "عباس" برغبتها هذه يطلقها، لكن حلمها في الاستحواذ على "أحمد" والغرفة والعرية التي يسرح عليها الأصدقاء الثلاثة لكسب رزقهم لم ينجح ولم يتحقق، رغم نجاح هدفها الأوسط وهو انفصال الأصدقاء الثلاثة.

ودارت كاميرا الكاشف في المكان والزمان ليبرز ملامح النسيان التي تعترى تلك الوجوه، وليرصد أيضاً عبر تجاهيد هذه الوجوه ما يدخلها من أمان

أدب ونقد مجهرة، ورهانات خاسرة. هو فيلم نفسي - بالأساس - ثعب فيه الحوار

الداخلي لكل شخصية دوراً في ابراز كوامنها، وقد جاء السيناريو الذي كتبه الكاشف بالاشتراك مع "يسرا السيوي" يحمل الكثير من الدلالات حول طبيعة هؤلاء الذين يعيشون بيننا ونراهم ولكن لأندراك عن تاريخهم الخاص شيئاً.

الفيلم - كذلك - حافل بكثير من الصراعات التي تجسدتها الشخصيات الفرعية كشخصية سعاد التي تجسدتها الفنانة "بئينة رشوان" التي تحب احمد رغم ان احمد يعلق على حائط غرفته صورة لبنت اخرى تتحرف الرقص الاليقاعي اسمها مريم، فالتقاطعات بين الشخصيات ليست من النوع الذي يسهل رصده وهناك تدخل الكاميرا الى متاهة لا مرئية، لكنها عبر تناول الجزئيات وتتنوع المشاهد تؤسس لحالة مختلفة من المشاهدة عبر ترجمة بصرية مغايرة.

وإذا كان المكان يلعب دوراً أساسياً في اللغة السينمائية عند رضوان الكاشف فإنه لا يختار المكان الأنماط بقدر اختياره لطبيعة مكانية تراكم عليها غبار الأزمة والتقاليد، وهمشت بفعل سياسة نخبوية خاصة بعد مرحلة الانفتاح التي بدأت في السبعينيات، وما زالت نتائجها المأساوية تنخر البنية التحتية للمجتمع المصري في فيلم "عرق البلح" ١٩٩٧ يقترب الكاشف بкамيرته اكثر من مجتمع الصعيد حيث يقدم نموذجاً يبدو صحراءياً تماماً، ينوء بمشاكل مادية واجتماعية قاسية، ولاهم لرجال هذه المنطقة إلا السفر بحثاً عن الرزق المفقود فنجده ما يشبه الهجرة الجماعية بينما تبقى النساء فقط في القرية، ولا يبقى معهم سوى صبي واحد هو "محمد نجاتي".

يترك الرجال النجع وراء احلامهم البسيطة بالعودة الى اسرهم وابنائهم وزوجاتهم بالطعام والملابس والثلاجات والتليفزيونات والمراوح، يندفعون لتحقيق سعادة صغيرة، تاركين وراءهم نسائهم، أجساداً حية تفوح بالرغبة والشهوة والانتظار، كما ان للسفر سبع فوائد، فهو هنا - بمثل هذه الصورة - له اضرار كثيرة، فالرغبة الجامحة بداخل نساء القرية جعلت احداهم تندفع في علاقة جنسية مع عابر سبيل مر بالقرية لليلة واحدة، بينما تحاول واحدة اخرى والتي قامت بدورها الفنانة عبلة كامل ان تراود الفتى الصغير الذي بقي في النجع، فتتفرق الاولى نفسها بعد افتتاح امرها، وتظل الثانية مقهورة تعانى من صراعها النفسي بين اقدامها على "زنا المحارم" مع الصبي الذي تربطه بها علاقة دم، وبين الرغبة في تلبية نداء الجسد.

في حين نجد قصة حب تنشأ بين الفتى وبطلة الفيلم - قامت بدورها شريهان - هذا الفتى/ الرمز هو الوحيد الذي لم يستسلم لنداء السفر، وهنا تتفتح

آدٍ وَفَدٌ رغبات المراهقين عندما يحبون، ظهر ذلك جلياً في مشاهد ثانية

تفجرت بالنضال والرغبة في الحياة، ورفع الغطاء عن المكتوم عندما يسبح الحبيبان في عين الماء الموجودة بالنرجس ويقتربان من بعضهما رغبة في الحب والاكتمال، ويحدث ان تحمل هذه الفتاة جنين الحب المحرم، فنجدها تلوذ بوحدتها وصراخها الداخلي، واضحة الأريطة على بطنها تقاوم بشدة اختيارا يمكن أن يدفعها إلى مصير مشابه لصيير "شفا" التي اقامت علاقة مع عابر سبيل. في حين نجد حرص الجماعة المسافرة على الرغبة في قتل هذا الصبي الذي ارتكب الحب في غيابهم، ذلك الفتى الذي باستطاعته ان يطلع النخلة التي هي المعادل الموضوعي للخصوصية، وهذا القتل تجلى في محاولتهم لقطع هذه النخلة التي تمثل الحياة بالنسبة إلى النرجس.

وعلى حد تعبير غادة نبيل في مجلة "أدب ونقد" عدد سبتمبر ٢٠٠٢: هان الكاشف "باتت حاراماً مرأة ونجاة امرأة يتراك البباب أمامنا انسانياً موارياً، يحملنا المسؤولية الأخلاقية عن الفعل الأول ويواجهنا بخيار الرأفة الذي يسقطونا في القسوة والتزمت لأنفکر في كونه متاحاً أو أنه يمكن أن يكون محفولاً، والأساة في "عرق البلح" ليست نسوية الهوية فقط، وموت الصبي هو موت للحياة يجعل الخراب يدب في بيوت القرية التي تقاوم الرحمة بالتقاليد وخداع النفس العفن، ولكن هناك الجدة وخفيدتها في بدأيه الفيلم، أى قبل تكشف المأساة لنا وهذه النجاة والتأمين يبيتان أن ثمة مكاناً للرحمة - وإن مهرية - وانتصارها تكفي عن دماء الآبراء.. والبرئات. ورغم أن الفيلم لم يحقق إيراداً يذكر بعد أن تم عرضه في دور السينما لأسبوع واحد فقط، إلا أنه حقق شهرة واسعة لخرجه وحصد عدداً كبيراً من الجوائز منها ميداليتان ذهبيتان من مهرجانين بفرنسا والمغرب، وفي مقال له يضيف الناقد الكبير عبد المنعم تلieme قائلاً عن شريط "عرق البلح": "الفيلم يشكل سينما شابة جديدة تبشر بدخول مصر حقاً إلى السينما العالمية".

الحارة المصرية

ويعود الكاشف مرة أخرى إلى الحارة المصرية في رائعته الأخيرة "نظرية البهجة" أو "الساحر" ٢٠٠١ الذي قام ببطولته الفنان محمود عبد العزيز وسلوى خطاب ومنة شلبي في أول ظهور لها على شاشة السينما، تدور أحداثه حول "منصور" الذي يعمل ساحراً في المولد والشوارع مقدماً العابه مصحوبة بالبهجة والسعادة لشاهديه، لكن هذا الشخص البسيط الذي يحاول أن يخرج السعادة من قمقمها بداخل الروح الإنسانية نجده يفشل في إسعاد ابنته "منة شلبي" التي يحبسها في

أدب ونقد

البيت ولا يسمح لها بالخروج، ونتيجة لتزمته كاد أن يفقداها بعد أن



تعرفت عن طريق ابنتها على شاب شرٍ اغراها بماله وبالمظهر، بينما هناك شاب من الحرارة يحبها "ساري النجار" وهو الذي انقذها بعد أن أخذها الشاب الشرى إلى "الجراج". بينما يوجه "منصور" - محمود عبد العزيز - اهتمامه إلى ابن جارته "شوقية" - سلوى خطاب - المصاب بضعف البصر، فيذهب إلى والد الطفل - الذي طلق امه بعد أن تزوج عليها - وياخذ منه الفرس الذي يعمل به هي تحمل البضائع من أجل اجراء عملية في عين الطفل، ليبيعه للولد الشرى الذي راود ابنته فيما بعد، والذي اشتراه بشمن كبير تقريراً للبنت.

الساحر الغني

وقد ساهم في نجاح "الساحر" ذلك التكامل بين النص والصورة، حيث نجد الشوارع والبيوت الصغيرة والحجرات فوق الاسطح، والصورة البعيدة الخاطفة للنيل التي تظهر من أعلى دليلاً على أنه أمل في مستقبل بهيج يتمناه ذلك الساحر، ونرنو إليه جميعاً.

بقى أن نشير إلى أن رضوان الكاشف عمل مساعد مخرج فيما يقرب من عشرين فيلماً مع يوسف شاهين ورأفت الميهى وداود عبد السيد، وبعد فقد كان الكاشف بأفلامه القليلة أحد المخرجين الكبار في السينما المصرية، فالمسألة ليست كما وإنما التاريخ يسطر من يحرثون في أرض جديدة، توفي رضوان الكاشف في يونيو ٢٠٠٢

أدب وقد

عبدالهادى الجزار: الفن والحرية

أمنية فهمي

ولد عبد الهادى الجزار فى مدينة الاسكندرية يوم ٢٣ مارس عام ١٩٢٥ بحى القبارى، ثم انتقل وهو فى مرحلة الطفولة مع أسرته الى القاهرة، وبالتحديد الى حى السيدة زينب على مشارف تلال زينتهم.. وتعد تلك المنطقة من أقدم أحياء القاهرة الشعبية وأكثراها فقراً. وكان والده رجل دين ملتزم مما كان له عظيم الأثر على ابنه الذى قضى طفولته وشبابه فى جو من التقاليد الدينية والشعبية بحكم النشأة والتربية.

موهبة مبكرة

وفي حى السيدة زينب شاهد الطفل عبد الهادى الجزار العادات المتصلة بين أبناء الطبقات الشعبية الفقيرة في المدينة، وأدرك في سن مبكرة حجم الخرافات التي تحاصر هؤلاء البشر، كما تعرف على من يمارسون السحر والدجل في الموالد والأفراح وحفلات الزار التي كانت معروفة ومنتشرة وقتها بشدة، وسمع من هؤلاء الحكايات الخرافية التي تكرس الاتكالية، الاعتماد على الحظ والكنوز المدفونة وغيرها من

في شهر مارس
ولد الفنان
التشكيلى
المصرى عبد
الهادى الجزار
وفى مارس
أيضاً رحل..
ومابين الولادة
والرحيل عاش
الجزار ٤١
عاماً فقط،
ل肯ه ترك لنا
أعمالاً
متنوعة
ومميزة قد لا
يتركها فنانون
حاشوها ستوات
أطول منه.

أدب ورثـ

القصص التي يتناقلونها دون أساس.

وقد ظهرت موهبة الجزار الفنية في سن مبكرة نسبياً، فبعد أن أنهى دراسته الابتدائية، وكان مازال مراهقاً، تقدم بأوراقه إلى كلية الفنون الجميلة على أمل الالتحاق بها، لكن تعذر هذا الأمر بسبب صغر سنه وعدم انتهاءه من الدراسة الثانوية، التي تخول له الالتحاق بكلية التي يرغب فيها. ولم يوقف هذا أحلامه، بل زاده اصراراً وحماساً على متابعة الطريق، وخلال دراسته الثانوية بمدرسة الحلمية، التي تقع قرب محل سكنه.

هنا لابد أن نذكر أن الفنان حسين يوسف أمين كان واحداً من التربويين الذين عملوا تحت قيادة الفنان المفكر حبيب جورجي، الذي استحدث نظريات متقدمة في ميدان تعليم الرسم والتربية الفنية للأطفال، وكان معه يوسف العفيفي وحامد سعيد بالإضافة إلى شفيق زاهر ويوسف همام وسيد الغرايلي ونجيب أسعد وشفيق رزق وليبب أيوب، كل منهم أنشأ في المدرسة التي يعمل بها جمعية للرسم، كما كونوا فيما بينهم ما عرف وقتها باسم جمعية الرسم بالألوان المائية، بعدها أطلقوا عليها اسم جماعة الرعاية الفنية، فكانوا ينشرون أفكارهم بين طلبتهم بالمدارس الثانوية، ويشجعونهم على الالتحاق بكلية الفنون الجميلة بعد الانتهاء من الدراسة الثانوية، وهم محملون بأفكار متقدمة منها ضد الأساليب التقليدية في الفن. ورغم أن حسين يوسف أمين لم يدرس للجزار سوى عام دراسي واحد فقط، فإنه كان كافياً لتنشأ بينهما علاقة إنسانية قوية، والدليل أن الجزار عندما تزوج بعدها بسنوات، ارتبط بأحدى قريبات أستاذه المفكر الكبير.

كانت أول مسابقة يشارك فيها الجزار خلال مسيرته الفنية هي عام ١٩٤٢، وكان مازال طالباً في المرحلة الثانوية وحصل على المركز الأول بجدارة مما مثل خافزاً له لمواصلة طريق الفن، وأصبح حريصاً على الاشتراك في مسابقة أكبر تنظم لطلاب الشهادة الثانوية العامة في القطر المصري كله، وحصل فيها أيضاً على الجائزة الأولى الأمر الذي أتاح له الالتحاق بالجامعة مجاناً.

وما أن أنهى دراسته الثانوية حتى التحق بكلية الطب مدفوعاً بنصائح الأهل وتحقيقاً لرغباتهم، لكن الأمر لم يستغرق طويلاً، وبعد عدة أشهر سحب أوراقه وتقدم بها إلى كلية الفنون الجميلة، فلم يجد في نفسه الرغبة في أن يصبح طبيباً، وكان يقول متندراً "كيف تجتمع كلمتا طبيب والجزار على لافتة عيادي". وفعلاً التحق الجزار بكلية الفنون الجميلة عام ١٩٤٤ وسط معارضة من الأسرة، وبعدها بعامين فقط كان منخرطاً في الحركة الفنية، وكان مازال طالباً في

آدـ وـفـ

عافه الثالث بكلية أحلامه، وكان ذلك من خلال (جماعة الفن المصري المعاصر)، وكان أول معرض لتلك الجماعة بقاعة مدرسة الليسيه فرانتسيه بالقاهرة.

مشوار نجاح

عين الجزار معيضاً بقسم التصوير الزيتى بالكلية التى أحبها ودرس فيها فور تخرجه، وكان ذلك أيضاً فى شهر مارس من عام ١٩٥١، وظل يعمل بالتدريس حتى شغل منصب أستاذ مساعد لفن التصوير الزيتى، وكان قد التحق بالدراسات العليا بمعهد الآثار عقب تخرجه، لكن دراسته بالمعهد لم تكتمل بعد أن حصل على منحة دراسية لمدة عام لدراسة الفن فى إيطاليا وكان ذلك عام ١٩٥٤، وعاد وهو يحمل شهادة الأستاذية فى الفن من أكاديمية روما، وقرب نهاية عام ١٩٥٧، عاد إلى إيطاليا مرة أخرى فى بعثة رسمية لاستكمال دراسته العليا، فحصل على دبلوم الترميم بالإضافة إلى شهادة متخصصة فى الرسم الجداري وتكنولوجيا الفن، ثم عاد إلى القاهرة عام ١٩٦١ ليتم تعيينه أستاذًا لفن التصوير بكلية الفنون الجميلة عام ١٩٦٣.

منذ عام ١٩٤٦ وحتى وفاته بعدها بعمرتين كاملتين، ساهم عبد الهادى الجزار فى عدد غير قليل من المعارض الجماعية والفردية، وفي نوفمبر عام ١٩٤٩ أرسلت جماعة الفن المصرى المعاصر التى ينتمى إليها، نماذج من أعمالها لعرضها في متحف اللوفر الفرنسي ضمن معرض (مصر/فرنسا) وكان ذلك بعد عرضها في جمعية الشبان المسيحيين بالقاهرة، وقد انضم لها هذا المعرض عدد من الجمعيات الفنية الأخرى التى يتميز أعضاؤها بتمردتهم على الأساليب التقليدية مثل جماعة (الفن والحرية) وجماعة (الفن المصرى الحديث). وظل الجزار مواطباً ومهتماً بالاشتراك فى المعارض الجماعية، فبعد تخرجه شارك فى معرض صالون القاهرة السنوى الذى تنظمه جمعية محبى الفنون الجميلة، ومعارض الربيع التى كان ينظمها بشكل دوري اتحاد خريجى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة.

أما معرضه الخاص الأول فكان في ديسمبر عام ١٩٥١ بمتحف الفن الحديث، وفي فبراير ١٩٥٣ شارك في معرض للإنتاج الفني خلال عام ١٩٥٢ مع ٤ من المصورين هم: إبراهيم مسعود وحسن التلمساني وكمال يوسف وعبد الهادي الجزار، بمتحف الفن الحديث أيضاً وكان يقع وقتها في شارع قصر النيل بقلب القاهرة، قبل أن ينتقل هذا المعرض إلى متحف الفنون الجميلة

بالإسكندرية.

وفي عام ١٩٥٤ شارك في معرض مع ٥ من زملائه بصالحة جماعة الصداقة الفرنسية بالإسكندرية، وفي نفس العام شارك في معرض (المصوريين الشباب البدائيين من مصر) الذي أقيم في فرنسا. وفي العام التالي أثناء منحته دراسية في إيطاليا أقام معرضاً خاصاً بمساعدة المثال المصري عبد القادر رزق مدير الأكاديمية المصرية للفنون الجميلة بروما وقتها. وأقيم ذلك المعرض بقاعة (الفالوجا) حيث لفت أنظار النقاد الإيطاليين بأسلوبه المميز فقد موه كفنان ثوري متخصص للنظام الجمهوري والغاء النظام الملكي في مصر، كما شارك في نفس العام في بيئات الإسكندرية الأولى، ثم بمعرض (الفن المعاصر) الذي نظمه الناقد إيميه آزار عام ١٩٥٦ بمتحف الفن الحديث بالقاهرة.

وانتابع لأعمال عبد الهادي الجزار يدرك أنه امتلك الفكر الفلسفى والأسلوب السريالي مع رفض الأساليب الفنية التقليدية، كما توفر لديه الوعى بالظروف الاجتماعية مع ربط الفن بالمجتمع، وكلها مبادئ جماعة الفن المعاصر التي سار عليها الجزار طوال حياته الفنية، وأضاف إليها طابعه الخاص الذى يشيع احساساً قوياً بالمحظوظ ويركز على تأكيد الغموض فى الأشكال والعناصر بأسلوب ساحر يؤثر في المشاهدين ويلافت نظرهم.

المرحلة التحضيرية

كانت جماعة الفن المعاصر هي الأرضية الفكرية التي ارتكز عليها عبد الهادي الجزار وزملاؤه عندما رسموا لوحاتهم الأولى، هكذا تكونت الشخصية الفنية المستقلة والمتميزة للفنان، جنباً إلى جنب مع دراسته العلمية في الجغرافيا والتاريخ ودراساته الفنية للأشكال الطبيعية، وكانت توجيهات استاذه حسين يوسف أمين خير مرشد له في بداياته، وقد لاحظ استاذه من البداية قدرته على تفسير الظواهر المختلفة من خلال الرسم، ووعيه بضرورة توافر الوحدة والتجانس في العمل الفني، مع الاهتمام بالتفاصيل الصغيرة ومراعاة تناغم جميع العناصر في اللوحة شكلاً وموضوعاً، لهذا كانت أعمال الجزار ذات تأثير تراجيدي واضح. وقد كتب الفنان الكبير حسين بيكار عن تلك المرحلة، أنه كان يقوم بالتدريس للجذار عن الجسم الحى.. ذات يوم دخل المرسم ليجد الجذار مستغرقاً في **أدب وقد رسم العينين والأنف**، رغم أنه من العادة أن يقوم الفنان برسم الشكل

العام للجنسد أولاً، قبل أن ينتقل للتتفاصيل حتى لا يفقد الفنان سيطرته على النسب وتوزن الشكل وتوزيع المساحات في اللوحة.. فقام بيكار بتنبيه تلميذه إلى الأسلوب المتبوع في هذه الحالات، لكن عندما عاد في المرة التالية وجده مستمراً في نفس الطريقة ولم يغيرها، ومع ذلك لم يفقد سيطرته على الشكل ولم يقع في الأخطاء المتوقعة، وكتب بيكار يقول : "سررت من رسمه الذي كان متكاملاً وتبينت أن عناده مبني على اقتناع ومهارة، واستطاع أن يقنعني أيضاً بوجهة نظره بأدب..".

هذه الواقعة تثبت تميز الجزار من البداية بشخصية مستقلة، وبالتمرد الحميد على القيود الأكademie، وقد استفاد من المدرسة السيراليونية التي ظهر أثرها جلياً في أعماله من البداية. وقد تركت أعمال عبد الهادي الجزار أثراً على معظم الفنانين من جيل الستينيات والسبعينيات ومن تناولوا التعبيرية الشعبية في أعمالهم، أما بالنسبة للفنانين من الأجيال التالية، فقد أصبحت أعمال الجزار بالنسبة لهم في مقام الأساطير، لا يمكن تقليدتها أو المساس بها ويقيت كتراث أكثر منها منهجاً في الأداء الفني. فالجزار لم يبتكر عالمًا غير موجود، ولم يبتكر حلولاً تشيكيلية تمثل إضافة لفن التصوير المصري المعاصر، فقد فعل ما يفعله المصورون المجددون حين يعكفون على رسم لوحات متتالية من مضمون استحوذ على خيالهم الفني الخصب في معمار تشكيلى يتافق مع وجدانهم التعبيري. هذا ما فعله الجزار بوعي ابن البلد والذكاء الفطري للإنسان المصري العريق، وطمأن الإبداع المحفز في طفولته وشبابه بحى السيدة زينب، الذي يعد واحداً من الأحياء الشعبية الغنية بالأصالة والأسطورية، التي تتمنحور حول الضريح حيث ينطلق وجدان البسطاء بلا حدود في سعي دائم بكل الأساليب للتواصل مع كرامات السيدة لواسطة شافعة خالصة إلى الله سبحانه وتعالى، المجيب لمطالب البسطاء الخاسعين من زرائنه صناع الألحاجبة والتعاويذ، ومنشدي الأوراد والأدعية في حلقات الذكر والبخور محاطين بالمجاذيف والدواوين والواصلين، وحملة البيارق وأكلى الثوابين وراشقين الأسياخ الحديدية في أجسامهم ولاعبى السيرك..، بانوراما عريضة من الميثولوجيا التي تمثل الحياة الشعبية المصرية حين تلجم في حلول مشكلاتها الحياتية إلى الاستعانة بالسحر، والتىه والأساطير..، فتدفع بارادتها إلى اضرحة المشايخ الواصلين. هذا هو العالم الفني للجزار، والذي يرزق في لوحاته التي

صور فيها ثقافة قاع المجتمع المصري.

أدب ونقد قبل هذه المرحلة الفنية التي امتدت ما بين عامي ١٩٤٨ و١٩٥٩، وفي

بداياته الأولى.. انشغل الجزار بموضوعات تمثل بدء الخليقة فيما عرف بمرحلة الواقع، وبعد عام ١٩٥٩ انشغل بعالم الفضاء حتى رحل عن عالمنا عام ١٩٦٦، تاركاً الحياة التي شغله غموضها.. تاركاً البشر الذين انشغل بهمومهم. وما بين ميلاده ووفاته ابتكر عبد الهادي الجزار مدرسة فنية متفردة مازالت تبهرنا حتى اليوم.

فنان الواقع

في المعرض الأول لجامعة الفن المعاصر عام ١٩٤٦ وكان بعنوان (انفجار الخوف) برزت أعمال الجزار وفي هذا المعرض بالذات تم اطلاق اسم فنان الواقع على عبد الهادي الجزار، الذي هو ابن الساحل.. فقد جاءت أعماله في هذا المعرض تحمل اطلاق كواكب البدائية الفطرية في نفسه، حيث سجل في سلسلة من اللوحات أفكاراً في المطلق، بداية من رمال الشاطئ إلى القوقة الرحم، ونرى في رسوم الواقع تلك.. نسوة عاريات مليئات بالعطاء ويسكن داخل قواعض خفمة كالأرحام في أرض جرداء من أي فكر أو طموح، وفي تلك اللوحات يظهر انشغال الجزار بعلاقة الفن بالمجتمع خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، كما انفعل بحجم التحولات التي حدثت في الشخصية المصرية، كما كان واعياً بضرورة مواكبة هذه التحولات منطلقاً من رغبة في حياة تسودها حرية التعبير واستقلالية الوطن، ومنطلقاً من أصول بيئية عميقه التأثير في وجدان الفنان المصري، الذي ساعده على تضليلها قيام العديد من الجماعات الفنية، بعضها استمد أصوله من تمرد فناني الغرب بعد انهيار القيم التي آمنوا بها وراهنوا عليها في مستقبلهم ومستقبل البشرية بعد الحرب العالمية الأولى وما حملته من نتائج كارثية. إن انفجار الخوف في نفس عبد الهادي الجزار والتعبير عنه من خلال ابداعه التشكيلي مرتجعه إلى الظروف الكونية التي عاشها وعاني منها المثقف المصري. فكان من الطبيعي أن يقود جيل جديد من الفنانين حركة التمرد على فترة الركود الأكاديمي التي سادت قبل الحرب العالمية الثانية، والتي انتهى إليها جيل الرواد منذ إنشاء مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٠٨.

فقد انطلق الجزار في معرضه الأول من البدايات الأولى لكل شيء متتجاوزاً ذاته إلى مضامينها الحميضة القادمة، متألقاً في رسوم الحير الأسود ببراعة لازمه حتى آخر عمل له، ولم يبق من عالم الجزار الذي عُرف بمرحلة أدب ونقد الواقع سوى رسوم قليلة جداً، وبعض الاستثناءات.. فقد كانت



مرحلة فكرية أكثر منها فنية اذا جاز هذا التعبير، ولم تتح له فرصة تجربة تلك الأفكار في أشكال فنية، كما اتيح له فيما بعد عندما وجد نفسه داخل العالم الهاشمي للطبقات الدنيا في المجتمع المصري. فظهرت بعد ذلك شخصياته ترتدي الملابس المزيفة بالأحجبة والطلاسم السحرية، وأسكنهم حجرات في بيوت فقيرة تزين جدرانها الأكف والتعاونية.

الموروث والمستقبل

اعتداد الجزار أن يرسم داخل جدران مرسمه، فهو ليس من فناني الهواء الطلق، واستخدم في أعماله الحبر الأسود وأقلام الرصاص والألوان الزيتية ببراعة منقطعة النظير، وأبطال لوحاته هم في الحقيقة أشخاص من واقع المجتمع، لكنه يحرفهم في أدائه التشكيلي الذي يميزه ليتلاءم الشكل والمضمون كوحدة متماسكة مشحونة برموزه ومفرداته وكثافة الأداء اللوني. يظهر ذلك في لوحته الشهيرة (المجنون الأخضر) التي رسمها عام ١٩٥١ عن اسكتش بالقلم الرصاص كان قد رسمه في مرحلة سابقة لوجه صبي ما، ثم قام بتركيب هذا الوجه على جسد مجنوب يجاور الأضرة مستعرضاً نفسه كجائب للبركة ومانع للحسد. فأبرز الجزار خلفه رسمماً لذراعين يتخذان الشكل الهلالي يتدعى منهما الأكف تتوسطها عين الحسود. فمرحلة الأساطير الشعبية في الواقع تمثل الابداع الفنى الحقيقي الذي عُرف به الجزار وتميز عن أقرانه به. وقدم من خلاله اضافة حقيقية لمسار الابداع التشكيلي المصري المعاصر. فتصميمات الجزار للوحاته تشبه التصميمات المسرحية.. ففي لوحة (دنيا المحبة) التي رسمها عام ١٩٥٢، نجد ثلاثة جدران فقط باعتبار الرابع وهماً. وفي الجدران مداخل تشبه تلك الموجودة في ديكورات المسرح الكلاسيكي التقليدي، هذا ووضع الجزار أبطاله في مقدمة اللوحة بحجم كبير، ثم وزع الكورس في خلفية اللوحة أمام عناصر الديكور المزخرفة بوحدات زخرفية شعبية.. وقد استعان في تحقيق رؤية الصورة باضاءة داخلية هي مصدر اضاءة معظم لوحاته.

وفي لوحة (فرح زليخة) التي رسمها عام ١٩٤٨، يضع الجزار المشاهد للوحة في مكان المترفج في خشبة المسرح، وينكشف الجدار الرابع الوهمي، لنرى جمهور الشاهدين المرسومين يتفرجون على زليخة البائسة، المتمسكة بأمل **أدب ونقد** مفقود على شكل وردة حمراء، وابنتها بجوارها ممسكة بذيل

الفستان، بينما تتطلع القطعة البيضاء الى المجهول. ويستعين الجزار بالتكثيف الملون في درجاته المختلفة ليساهم في ايجاد ثقل درامي للوحة التي يزخرف كل عناصرها تقريباً، فيكسبها ذلك الشراء الطقوسي الذي يميز الأجراء الشعبية الدينية في أي مكان وأي زمان. ورغم شراء مرحلة الأساطير وحب الجزار لها، فإنه لم يقف عندها طويلاً، فهو لم يتجمد في مرحلة فنية مهما تجاوיבت نفسه معها، ومهما حفقت من نجاح محلى وعالي على المستويين النقدي والجماهيري.. لم يتجمد الجزار كما فعل بعض أبناء جيله ممن لم يظروا أنفسهم، فأخذوا يكررون ابداعاتهم دون الدخول في محاولات جديدة، لكن الجزار تجاوز مرحلة الأساطير الشعبية بسهولة، وفي بداية السبعينيات دخل ما يمكن أن تطلق عليه اسم مغامرة تشيكية جديدة - مع ملاحظة أن منهجه الفكري وفلسفته رؤياه لازمته في شتي مراحله الفنية مما ينم عن فنان أصيل صادق يمتلك أدواته ببراعة تتسع له قدرأ من المغامرة والتجدد-. فيبعد الأساطير الشعبية تعلق وجdan عبد الهادى الجزار بعالم المستقبل خاصة الفضاء، وكان يتعامل مع سطح اللوحة بعنفوية وفطرة بوسائله التجريبية الجديدة، ككشط السطح بسن صلب رفيع، أو وضع عجائن الألوان.. أو لصق قواعق حقيقة وكلها من الأساليب التي لم يستخدمها في أي من أعماله قبلها. ومع اصراره بذات أعماله الجديدة تفصح عن رؤية مميزة فتحت له عنان الانطلاق. وكانت الزيارة التي قام بها مع مجموعة من الفنانين بدعوة من وزارة الثقافة عام ١٩٦٣ الى السد العالي، ايذاناً بنهاية مرحلة التجريب الفضائية، حيث تبلورت لديه رؤية فنية جديدة أساسها الأشكال الآلية والأسلاف الخارجية والداخلة والتركيب المعدنية المعقدة والآلات الميكانيكية الضخمة.. عالم جديد من المتأهات (الأسطورية) الحديثة التي لا يمكن الدخول اليها دون وضع خوذة لحماية الرأس!

وكان هذا الانتقال من مرحلة الى أخرى طبيعياً في زمن المتغيرات الاجتماعية العنيفة التي مرت بها مصر في حقبتي الخمسينيات والستينيات، عندما كانت ثورة يوليو عملاً يقود مستقبل الوطن، ويتحقق تحت أقدامه كل الخرافات وشعوذة الماضي، ولم يكن الجزار سوى ابن بار للثورة، يؤمن بها ويسير على أهدافها، لذلك تقدم بهمة ضمن صفوف المُعبرين عن مبادئها وطموحاتها برؤيته التشيكية الناضجة ومعالجاته الجريئة وال مباشرة للموضوعات التي تناولها في **أدب ونقد** لوحاته. وإذا كانت لوحة (المجنون الأخضر) تعد عنواناً ورمزاً لمرحلة

كاملة من المراحل الفنية في حياة الجزار، هان لوحة (السد العالى) التي رسمها عام ١٩٦٤ بعد عودته من الزيارة المذكورة تؤرخ لمرحلة جديدة تماماً، يصور فيها إنساناً يرتدي خوذة ورداءً شفافاً، يظهر جسمه المكون من آلاف التروس والآلات والماكينيات والأسلاك، إنسان عملاق يكشف عن قوته الداخلية التي تحقق تاماً ببناء السد العالى، الذي كان من أكبر تحديات الثورة المصرية.. عملاق لم يعد يربطه بالماضى سوى جسر طويل جداً مصقول يفضح أي تداخل بين الماضى والحاضر، وفي الركن السفل الأيمن من اللوحة رسم رجلاً وأمراة ينتميان للعالم القديم، أراد أن يكشف بهما النماذج السلبية القديمة، حيث صورهما بقرب فجوة معدنية فى أرض واقعها اختلاف، فأصبحت مزدحمة بالعمل والعمال، لكن تبقى تعويذة من الماضى على جبين العملاق تشوّى بعدم انفصاله التام عن تاريخه وماضيه.

وينطلق الجزار ليرسم بالحبر الأسود أشخاصاً آلية ميكانيكية، يؤكد بها على قوة الحضارة الحديثة وقوه الآلة القادرة على اخضاع كل شيء لقوانينها، فيرسم لوحة (إنسان العصر) فى نفس العام ١٩٦٤ - وفيها تحول الإنسان إلى مومياء مكفنة فى الأسلاك والتروس وال الحديد والصلب، واستمر الجزار فى استخدام هذا الأسلوب حتى قدم مجموعة أعمال عن كائنات وأجسام هابطة من الفضاء، وكانت تلك الأعمال بمثابة إنذاراً أخيراً يرسله الفنان للعالم قبل وفاته محذراً من سيطرة الآلة على الحياة البشرية والأحساس والمشاعر. وفي مرحلة الفضاء تجاوز الجزار المحلية فى لوحاته من حيث موضوعات اللوحات وطرق معالجة تلك الموضوعات إلى العالمية، وتطورت معالجته التشكيلية بما يتناسب مع ملامحه الجديدة. وقد تأثر الجزار بالفنان الأوروبي (بول ديلفو) أثناء زيارته بروكسل وقت بعثته التعليمية لـ إيطاليا عام ١٩٥٨.

بقى أن نذكر أن الجزار بقى طوال حياته ابن حى السيدة زينب، الذى تربى على الحكايات الشعبية.. لكن أعماله فى سنوات عمره الأخيرة كانت تعكس قلقاً حقيقياً، وهو قلق (نظري/تشكيلى) فى أن واحد تشهد عليه الموضوعات التى يتناولها، وعجزه عن تكييف انتاجه مع متطلبات المرحلة، إلا أن هذا العجز نفسه هو ما منح أعمال الجزار عظمتها الحقيقية، وجعل منه الفنان الذى ذهب باشكالية الهوية فى الفن إلى أبعد حدودها، هكذا أول من كشف حدودها الخفية ■

أدب ونقد

خطاها تسير على الغيم

عزت الطيرى

القروي

يقيم صلاة المساء،
لقمصانها الزرق، علقها،
هوق حبلٍ غسيلٍ خيالاته
هاهنا موقعُ الصدر
زخرفةٌ
وزخارفةُ السومرية،
موقعٌ معركةٌ
بين زوجي حمامٍ
حصانينِ من غبطنةٍ وحريرٍ،
خديرينِ من عسلٍ وحليبٍ مصنفٌ
ترقرقَ موجهما..
شم رفاً
... وهفأ.....
على قلةِ البطنِ والسرقةِ الملكية،
والخصرِ إذ يتندوّرُ
يعزفُ معزوفةً
عند عشبٍ يطلُ

تجذريدين

استفاق على مطر الورد

يلتف حول

اصابع من لهفةٍ

واظافر من كستار زها ،

وانتهى، تحدائقَ من

سوسنٍ هامسٍ، يتناومُ في ترفٍ

ويزغردُ

يابدها

لدروبٍ زيرجدها

وخطاها تسير على الغيم

يبتل ماءً

باعطافٍ سجادها

وجوى عاجها

لمراجها

وكنائسٍ ضحكتها

يساوي العاشقُ

آدٍ ونَفَّ

على من يُفلِّ
تَخْفَى

ولَفَّ

بِاهْدَابِهِ

كُلُّ وَكْنِ

وَحْفَأْ

وَمَا كَفَّ هَذَا الْقَمِيصُ

عَنِ الرِّفَرَفَاتِ

عَلَى خِيَطِرٍ أَوْهَامِهِ

بَلْ وَوَاصِلَ تَحْلِيقَةً

وَاسْتَخْفَ بِأَفْعَالِ مَجْنُونَهَا،

حِينَ شَفَّ الْقَمِيصُ

وَمَارَحَمَ الرُّوحُ

مَارَحَمَتْ أَرْجَحَاتُ مَشَا وَبَرَّهُ

قَلْبُ صَبِّيِّ

وَمَا جَفَّ سَيلُ دَمَاهُ

لَوْا رَتَمَتْ

رَاسُ هَذَا الْفَتَنِ،

بِالنَّوَاقِيسِ،

تَقْرَعُ أَضْلاعَهِ،

وَتَجَرُّ

بِهَا

رَاسُ حَلْمٍ،

وَانْفَا

وَالْفَّ منَ الطَّيْرِ

تَنْقَرُ فِي رَاسِهِ، الغَضْنُ

تَلْقَطُ حَبَّاً

وَلَاثَمَ مَعْجَزَةً،

سَتْفَسَرُ احْلَامَهُ

أَدَبٌ وَنَفَادٌ
وَلَا ثُمَّ سِجْنٌ سُوَى

سِجْنَهَا

نَزُولاً
إِلَى
مِنْ
رَجَّ
هَا
فَضْلَةُ الْبَرْقِ،
قَصْدِيرُ لَوْعَتِهِ،
وَنَحَاسُ مَزَامِيرِ
تَصْدَحُ فِي الْبَهْوِ،
تَوْقَظَةُ مِنْ حَدِيدِ جَثَّا،
وَأَنَاخَ بِأَكْسِيدِهِ،
كَى يَرَاقِبَ لَؤْلَؤَةً
تَتَشَظَّى، حَنِينَا،
عَلَى بَسْمَةِ
وَيَشَاهِدَ وَهْجَ رَنِينِ أَسَاورِهَا
هَلْ يَسَاورُهَا الْخُوفُ
مَا تَرَى مَا يَسَاورُهَا،
صَارَ بَعْضُ هَسِيسِهِ،
يَمِيسُ عَلَى رَكْبَتَيْنِ
مِنَ الْمَرْمَرِ الشَّرِّ
يَلْمَعُ
مِثْلُ شَمْوَعٍ،
عَلَى بَوْجِ أَيْقُونَةِ
تَتَدَلِّي عَلَى صَدْرَهَا
وَتَهْضِيءُ الْطَّرِيقَ،
إِلَى بَيْتِ رِيَاقَوَتِهِ،

نظرت للفضاء،

أطلت على السحر يدلل بأسراره

تحت شبابك أسرارها

.....

صعوداً

صعوداً

إلى معبد الريح،

عند بحيراته،

في العصور الجميلة،

أعمدة من رخام الأعاصير،

مركبة الملائكة،

يرئها لوتس،

في انتظار الأغاريد،

،

يحرسها فارس،

دون مهرته،

وفنار يقود المراكب للتيه،

ناهورة، يبست من تعشقها،

ونقوش تدل على عاشق

طاعن في الخديعة،

يمشي على الماء، يبتل ماء،

بأمطار نيرانه

ويقيم طقوسا،

يوزع قريانه

هي خشوع،

على سمله،

ونوارس،

تخرج ثم تغيب،

أدب ونقد ويختلط الصبح

بالصبحِ،

لا الشمسُ

ترحلُ عن عرشها الليلكي،

ولا القمرُ البابلي يغيبُ

.....

(ترنيمة)

تنفس كالصبحِ،

وقتاءُ كالفجرِ،

إذا شخَّ النورُ

تقيمُ شماليَّ الوردةِ

وجنوبِ التفاحِ الأحمرِ

شرقيَّ اللوزِ،

وكانت تفاحاً أحمرَ

ومواكبَ برقوقِ،

وهديراً يتبعُ خطاهُ هديراً

(استطراد)

وكنت أنا يفضولُ ما،

اتلمس عبا

يسرى من خلفِ الأذنينِ،

يلامس رماناً،

والحد الفاصلَ ما بينَ الرمان وبينَ

الرمانِ

وكان الرمان رحيقاً،

ولصيقاً بالرمانِ،

يحطفُ عليهِ العنْبُ الورديُّ،

ويلقى جبنةُ الفواحةَ

في القمم المشغلة،
بدبيب الإحساس،
وكان المشهد مختصرًا جداً
فرخام يعلوه الأبنوس
وابنوس عاتٍ
لإيقفة الشلال،
يغطيه الزغب، ويحميه التعب،
فقلتْ بائني لن أتعب
مادام العزف سيبدأ
من هذيانِ سلاميَّة الموسيقية،
حتى آخر سريانِ المذهب
فاذهب لمداك)

تحاصركَ الخمسون؟
ويحصدكَ الفتىَانُ،
ويكرهكَ الشَّيْئَانُ
هل باخَ الرَّطْبَ؟
بعسلِ حلاوتهِ،
هل فضَبتَ آبارَ اللوزِ؟
إذا أديتَ بدلوكَ، هل تشربُ؟
هل كفتَ كفَ عن ترحالِ
هي مدنِ المليون؟
هل ضاعتَ كائناتِ
وغضبتَ
في الإسفنجِ الآلينِ فالآلينِ؟
هل لفتَ كلَ ضراعاتِ
واحاطتَ بائينِ المونِ
كما لفَ حرينِ،
شرنقةَ القرَّ واسكنَها وتمكَنَ؟
فارجعْ لقصيدتكَ الأرحبَ
وتدللْ وترقبَ

أدب ونقد

وتجمئ بالحلمِ
وكن في حضرة مولاتكَ،
منكسرًا ومؤدبًا
كن حملاً وحماماً
لاتكن الذئب ولا تكن الثعلبَ
(غزلية أولى)
لأجلكِ قلتُ لكل البناتِ اللواتي
طرقن على باب قلبِي،
قلبي مرتحل، منشغل
لأنكِ إذ تخطررين على مسخملِ
الليلِ،
يرتعشُ الليلُ،
يسكب ماء النعاسِ
ويشربُ شايَ الأملِ
لأنكِ نافورةٌ من ضياعِ
وقارورةٌ من عسلِ
لأنكِ أروع شاديةٍ في الحقولِ،
وأروع راعيةٍ في الجبلِ
وحين تَغْئِي الحمامَ على بابِ
بيتكِ،
قالت بيوت القرى،
قد عرفنا الأناثِيدَ،
قالت شبابيكِ بستانِها،
وامتلكنا الرجلَ
وقال الغزالُ،
أبادن مسكنى بأنفاسها، والمغائمَ لى
والخسارَة، واردة، عندَها،
دون أدنى جدلِ
وقال المريد، لشيخ الصبايةِ

مواء البنفسج، في خدّها
وهو يغمر حمراته بنحيبِ القُبَّلِ

(هزليّة ثانية)

سأصنعُ من نمنماتِ الأرابيسكِ
في مِقدارِ الفجرِ
أرجوحة، وأعلقُها بحبالٍ
وادهنها بحلبِ التنجومِ
ازخرفها بفتحاءِ الحجلِ
سأصنع أرجوحتي لمحبيِّي
وأجلِسُهُ فوق سرخِ ابتهالٍ
أطيرُها في فضاءِ الدوالٍ
إلى أن تلامسَ نهدَ الخيالِ
وأن تمتطى سوستاتِ الجبلِ
أقول تعالى
تَعُودُ وَقَدْ حَمَّلْتُ بِالشَّدَا وَالْمَدِي
وَارْتَعَشَ الْحَلَلُ
تَعُودُ وَقَدْ عَادَ فِيهَا حَبِيبِي
وَفِي كَفِيهِ نَعْنَعٌ
رَاقِصٌ
وَفِي صَدْرِهِ ذَهْبٌ خَالِصٌ
..... وَفِي جَيْدِهِ وَلَعْنَاقِصٌ
وَقَلَائِدٌ مِّنْ لَؤْلُؤٍ مَكْتَمِلٌ

هَبْ لِي حَجَابًا يَقْرِينِي مِنْ
حِيَاضِ الْفَرْزِنِ
هَصَاحْ بِهِ الشَّيْخُ، هَبْ لِي
جَنَاحَاهِ يَطِيرُ بِنَا،
وَيَبَعِدُنَا عَنْ دُرُوبِ الدِّجْلِ
وَقَالَ الْفَتَنِي الْفَرِدِ
يَارِيعْ كُونِي عَلَى الصَّبِ عَطْرَا
وَقَاتَتْ فَتَاهَةُ الْقَصِيدَةِ،
كُونِي جَحِيمَا، مَقِيمَا،
عَلَى مَنْ نُوِيَ الْعُشْقُ، لَكِنْهُ لَمْ
يَكَابِدْ،
وَلَمْ يَرْشِقْ الشَّمْسَ فَوْقَ الْجَبَّينِ،
وَلَمْ يَحْمِلْ الْجَبَّلَيْنِ، عَلَى الصَّدِرِ،
لَمْ يَعْبُرْ الْبَحْرَ دُونَ كُلِّ
فَبَكِي وَاعْتَرَاهُ الْخَجْلُ
وَقَالَ أَجَلْ
أَسْوَى لِبَنْتِ الْخَرِيدَةِ، حَلْوَى مِنْ
الْغَيْمِ،
مَاءُ مِنْ الْوَرْدَةِ الْمُسْتَحْمَةِ،
تَمَثَّلَ شَمْعٌ يَلِيقُ بِهَا،
وَيَصِدِّرُ الْقَرْنَفِلِ،
لَوْنِ الْحَدَائِقِ، إِذْ تَتَمَسَّخُ
كَالْقَطْطَطِ الْمَقْرِزِيَّةِ، فِي شَوْبَهَا
الْكَرْنَفَالِ،
وَتَأْخُذُ فَتَنَتَّهَا مِنْ

أَدَبٌ وَأَفْوَهٌ

المظروف الصغير

فوزي شلبي

تنقلت عيناي بين وجوه المارة بغية رؤيته قادماً، ثم تسمرت لثوان على باب المبنى الأنيدق - في الجبهة المقابلة - الذي يلفه سياج من الحراس . كل شيء على حاله ، الشارع يشغى ، والأحاديث متشابكة ، والجو ممليء بالرطوبة .

اخترت الجلوس بالداخل ، وطلبت فنجانا من القهوة . لفت نظرى أن معظم الزبائن من طلبة الجامعات، يجلسون على مقاعد الرصيف، بينهم يتواصل الكلام والانفعال وشرارات الماضى والحاضر والمستقبل .

عدت إلى التفكير في أمر المقادم، فبدأت الأمساني وأحلام اليقظة تغزونى .

فتحت «جريدة، الصباح. النكات والضحكات والأحزان لا اعرف كيف تواقينى دونما ارتباط بالزمان أو المكان ، وأحيانا دونما سبب .

القيت بالصحيفة

ثمة ريح باردة خفيفة تلفح الوجوه وتثير بعض الأثيرية، وشمس ضحى اليوم خجولة، لا أدرى لماذا أحس بما يشبه الرغبة في النوم، يرهقنى .

درت بصرى
داخل المقهي ..
لم أجده ..

أدب ونقد

التعب والعطش ، يجب أن أتمالك نفسى وأصبر حتى يجيء هو ويفتح أمامى كل الأبواب.

(.. أخلن أذنی لم أفهم بعد ما عشتہ فى هذه الدنيا، بعد طول انتظار للولد أنجبتني أمى، حرص أبي على أن يوفر لى حياة غير حياته، لم يأخذنى معه إلى الأرض وتركنى للمدرسة، شجعني على قراءة كتب التاريخ والأدب . حدثنى عن الزرع والحصاد ومتاعب الفلاحة، ظل يفاخر بي أمام الأهل والصحاب، وقتها كان ذلك يسعدنى ويشغرنى بالغرور، وبعد أن أنهيت الشانوية سقط صریع الفقر ولم يرثى بالجامعة - التي لم تطأها قدماي إلا بعد سنوات صرت خلالها موظفاً يتحمل أعباء شبابه ووالدته وأخواته البنات - ولم أفلح في التقرب إلى زملائي الطلبة . علت ذلك بفارق السن، وظلت علاقتي بهم لا تزيد على تبادل الابيماءات والتحيات).

عيناي تواصلان النظر إلى الشارع عبر زجاج المقهى باحثين عنه وصدقىع حياتي لا
لدى، مسرع أحد.

لاید آنہ سائنس

أنظر إلى الساعة بين آن والآخر، الوقت يمر بطيئاً قاتلاً، ساحت أفكارى بين القادم والطلبة، والمبنى، وما أعانيه أنا نفسي . حاولت كسر حدة الانتظار فى تفسير وجود شباب الجامعات فى هذا المكان وهذا الوقت بالذات . جال بخاطرى أن أقوم وأجالس بينهم، همت بالقيام ، لكن شيئاً غامضاً فى ذفسرى جعلنى أتراجع ، لا أدرى لماذا

توضیحات

بسرعة نهضوا جمِيعاً، واصطفوا أمام المئذني.

تشمل المكان شيء غير عادي ، توقفت حركة المرور تماماً، خرج من المبنى رجال يحملون
اللوهان ملامحهم تكتسي الهيبة والصرامة ، التفوا مسرعين حول السيارة السوداء
الطويلة وارتفعت أياديهم بالتحية.

نزل من السيارة رجل سمين، أشيب الفودين فخم الثياب ، هاتسمت ملامح الطلبة
بتغيرات مبهمة.

نظر الأشيب إلى الطالب الأول بنظرات تقطر عطفاً ومحبة - باليتحديد حرص على أن تبدو نظراته هكذا - ووجهه المنتفخ مشرق وياسم . حشد الأول جل قواه ومقدراته

أدب ونقد الشاب مظروفا صغيرا.



توالى المشهد، تجسد قطر فى نفسى رحيقاً مرا ، امتدت اللحظة ، اتسعت ، وأصبح فى
 حودة كل جامعى مظروفاً
 دارت بى الدوامة المتمللة . امتدت جسور الوحشة سرت البرودة فى جسدى الساخن
 فأرعشتنى . طفت بالحيرة على وجوهم . لمحت حبات العرق تتتساقط . الأنفاس
 تختنق وعيتى يشاهما الظلام والدموع . وألاف المشاعر المتباينة بداخلى تتدخل
أدب ونقد وتشابك .
 نهضت وأنا موقن أن القادم لن يأت ■

شالب صفيرة تلهم على الجسر

محمد فرج

كان الحقل مختلفاً، والناس في اضطراب كبير، يروحون ويجهؤون أفراداً وجماعات، الاختurbab والعصبية ظاهران على الجميع، البعض يخرج حديثه صراخاً، والبعض يخرج حديثه همساً، المتصارخون يتحدثون في عصبية شديدة، والمتهمون يتكلمون في عصبية أشد، حركة الأجساد والأيدي متشنجة، والوجوه مكفرة.

ماذا حدث؟ تسألت هامساً وكأنني أحدث نفسي، كنت بالفعل أحدث نفسي، فوجئت بصدى صوتي يتتردد في الأفاق، وحيث انتهى صوت الصدى فوجئت بصمت رهيب يلف المكان، واتجهت عيون كثيرة نحوه، بعض العيون، ربما كل العيون، شعرت ساعتها وكان الزمن توقف لبرهة، ثانية أو جزء من الثانية، فتحت فمي كي أعيد طرح السؤال: ماذا حدث؟ لكن صوتي لم يخرج من فمي، جاهدت فلم استطع، حاولت تحريك الشفتين دون فائدة، حدثت نفسي في ألم رهيب: ماذا حدث؟ فوجئت بصدى السؤال يتتردد في الأفاق، ماذا حدث؟

فجأة، وقبل أن يذوب الصدى تقدم نحوه تشكيل من ستة أفراد ذوي هيئة غريبة، وبعد أن أحاطوا بي في شكل حلقة محكمة، تقدم أحدهم، ربما كان كبيرهم، وسدد إلى وجهي لكمحة موجعة، خرج

حين ذهبت
إليه في ذلك
اليوم، كان
الحقل مختلفاً
، النهر الصغير،
ماء النهر،
الطريق
الملاصق للنهر،
البيوت المطلة
على النهر،
الجسر،
الأشجار على
الجسر،
تكاعيب العنبر
، الساقية،
المواشي، طيور
الحقل، كل
شيء.. كل
شيء.

أدب وقد

صوتي كالصرخ : ماذا حدث ؟ صرخ أحد أفراد التشكيل السادس : إخرس ، وظل الصدى يردد هذه الكلمة العجيبة حتى غبت تماماً عن الوعي .

لم أدرككم من الوقت مربي ، وأنا غائبة عن الوعي ، ولا ماذا حدث ؟ ، غير أنني حين استيقظت وجدتني جسداً ملقى في حقل من حقول الذرة ، كانت أرض الحقل عطشى ، شقوقها كثيرة ، وكبيرة ، عيدانها هزلة ، وكان جسدي يوجعني ، وراسي تكاد ان تنفجر من الصداع ، وكنت أرى أشياء غريبة ، جيوشاً من الحشرات والكافئات ، نمل وصراصير وخفافس ، كانت تسير على الأرض وتدخل وتخرج من الشقوق ، وتتسق عيدان الذرة والكيزان الجافة ، تمالكت نفسي واعتدلت جالساً ، تسربت لأنفي رائحة كريهة ، تساندت على نفسي وقمت واقفاً، وتملكني شعور بالخوف والرهبة ، فتحركت بين عيدان الذرة بحذر ، كان الحقل مليئاً بيقايا طيور ميتة ، ريش وأرجل ورؤوس ومناقير ، وبقايا حيوانات صغيرة ، أرانب وقطط وفئران ، ولاحت عدداً من الثعالب الصغيرة تدخل وتخرج في شقوق الحقل ، تسمرت في مكاني للحظة ، ثم قفزت مهرولاً بعيداً عن هذه الثعالب التي كانت منشغلة باللهو بين عيدان الذرة .

حين وصلت إلى النهر ، لاحظت أن ماءه مغطى بالكثير من الطيور النافقة ، وأوراق الشجر ، والبيوت الملاصقة للنهر مشرفة على الهلاك ، وتكاهيب العنبر منهدمه ، والأشجار على الجسر مائلة ، منحنية في حزن ، والساقيه لا تدور ، وكان الناس لا يزالون في اضطرابهم الكبير ، يروحون ويجهرون أفراداً وجماعات ، البعض يخرج حديثه صراخاً ، والبعض يخرج حدديثه همساً ، وبعضهم يتذمرون بالأيدي ، المتصارخون يتحدثن في عصبية شديدة ، والمتهمون يتكلمون في عصبية أشد ، حركة الأجساد والأيدي متensione ، والوجه مكفهرة ، ولاحظت أن الثعالب الصغيرة تجري وتترح بين الناس ، تقفز وتعض وتنهش ، ولاحظت أنها تغير من هيئتها بسهولة ، وتحول من ثعالب إلى بشر ، وتشارك في الصراخ والهمس والتشابك بالأيدي ، وتوجه اللكمات ، ثم تتحول إلى ثعالب ، وتدخل إلى الحقول ثم تعود .

حدثت نفسي أن الثعالب الصغيرة هي التي أفسدت النهر ، وهي التي أفسدت الحقل ، اقترب مني شاب وهو يقول أن الثعالب الصغيرة أفسدت النهر ، فسألته دون حذر : هل تعلم ؟ قال أن كثيرين مثله يعلمون ، وبلهفة سأله : وهل تسكتون على كل ذلك ؟ وقبل أن يفهم بالرد علي ، كان التشكيل السادس قد أحاط بنا فجأة ، وكان الشاب مكيناً على الأرض إثر لفحة قوية من أحد أفراد التشكيل ، وكانت الثعالب على الجسر ، تلهوا وتترح ، تقفز وتعض وتنهش ، وتفسد الحقل والنهر .

تسمرت مكانني في ذهول انظر إلى الناس .

الذين كانوا غارقين في اضطرابهم الكبير ■

آدـ وـقـ

جنون البقر

ليلي حمودة

لا أحد يعرف كيف بدأت ومن أول من اطلقها ولكن الأفواه تداولتها
همساً في خوف وفزع، سوف تصاب أبقار القرية الهاشمة بالجنون
وستقضى على الأخضر واليابس في طريقها وسيفقد الأهالى كل شيء
حتى جلابيبهم التي تستر عورتهم. وساد الهرج والمرج المكتوم وبلغ
مسامع العمدة الذي كان يستشيط مغضباً من انتشار تلك الشائعات
ويتوعد مروجيها مراراً وتكراراً بالويل والثبور وعظائم الأمور وبالضرب
على أيديهم بالحديد والنار.

لم يجد العمدة بدا من عقد اجتماع لسادة القرية لبحث هذه الشائعة
بعد أن تجاهلها طويلاً. تألف الجمع من العمدة وشيخ الغفر وحلاق
القرية ومدرس الكتاب ومقرئ الجامع وتاجر الحبوب واثنين من
الأعيان يملكان معظم أراضي القرية.

ويعد أن خفتت همومات اللقاء الأولى ببدأ العمدة الاجتماع بقوله إنه
لا يشعر بأى خطر لأن البقر في البلد هادئ وقافع ولا تبدو عليه أى
اعراض جنون. إنبرى المدرس يؤمن على كلامه بأن البقر مثل الإنسان

سرت الشائعة
في البلد
كالنار في
الهشيم

أدب ونقد

لا يصاب بالجنون . فجأة..

فإنسان عندما يبدأ خبله يقذف أولاً المارين بالطوب ثم يسبهم بأفظع الشتائم وأخيراً يخلع جلبابه ويجري عارياً في الشوارع والحرارات.. والبقر هادئ لم يز مجر ولم يلف حول نفسه ولم يصافع بعضاً البعض.. وطلب من الحاضرين عدم الالتفات لتلك الشائعات المفترضة التي تهدف إلى زعزعة الأمان في القرية، وتلاه شيخ القرية الذي أصر على معرفة الشخص الذي بدأ الشائعة قبل أن يبحثوها ويضيّعوا وقتهم فيما لا يفيد فربما كان شخصاً أهطلاً أو معتوها وما أكثرهم في هذه القرية التي يحسّدنا أهلها الموتورون على ما أنعم الله به علينا..

وتكلّم بقية الحاضرين مؤمنين على ما قيل داعين أن يحميهم الله من حسد الحاسدين الذين يريدون تنفيص حياتهم بتلك الشائعات . وبعد محادثات جانبية وهمومات ومصمصة شفاه قرروا القبض على أكبر عدد ممكن من الفلاحين والضغط عليهم ليعرفوا باسم الشخص الذي أطلق هذه الشائعة .. وأحضرهم الغرض مقيدى الأيدي والأرجل بالسلاسل ورموهم على الأرض أمام الجموع الموقر.. وتحت ضغط السياط والركلات والشتائم ظهر اسم مروج الشائعة.. إنه ناظر المدرسة السابق العجوز محمد أفندى عبد ربه..

جاءوا به ووقف أمامهم هزيلاً مرتعشاً بعد أنجاور الثمانين من عمره.. ويصوت خافت قال: أنا لست فرعون يوسف الصديق بل شخص مؤمن بالله وملائكته ورسله واليوم الآخر.. أصلى الفروض الخمسة وأصوم رمضان والستة أيام البيض ويومي الاثنين والخميس من كل أسبوع وأدفع الزكاة كلما تجمع لدى مال وحجيته إلى بيت الله بعد أن زوجت الأبناء.. وقد جاءتنى هذه النبوة فيما يرى النائم ولا يخامرني أدنى شك في أنها سوف تتحقق سكت وسكتوا جميعاً وكان على رؤوسهم الطير وتبادلوا النظرات فيما بينهم.. إنه يبدو صادقاً فيما قال ولم يعرفوا عنه طوال حياته في القرية ما يجعلهم يشكون في صدقه.. ساد الوجوم فترة طويلة حسبها محمد أفندى دهراً وتنتهي الصعداء آخر الأمر عندما أمره العمدة بالإنصراف واتجه إلى الجالسين يسألهم ماذا هم فاعلون.. واحتدمت المناقشة بين مشكله ومصدق

ذهب ونقد وترددت حكايات عن نبوءات سابقة تحققت بحدافيرها وأخرى لم تتحقق

على الإطلاق وكانت سببا في مشاكل جمة . واستقر بهم الأمر في نهاية المطاف إلى تكوين ثلاث لجان تبحث الأولى مدى جدية النبوة وتبحث الثانية كيفية تفاديهما وتبحث الثالثة وسائل العلاج إذا تحققت ، وقرروا الاجتماع بصورة متواصلة حتى يبت في هذه الأمور .

وفي بيت بعيد آخر في القرية جلس نفر كثير من أهل القرية يتناقشون في الأمر . إنهم يؤمنون بالنبوءات ويتحققون في محمد أفندي عبد ربه . كان السامر ظريفاً تبادلوا فيه الحكايات عن النبوءات التاريخية وكرامات الأولياء واستعرضوا فيه جمال الماضي وجلاله وقبع الحاضر ودنسه وتحدثوا عن ضرورة إحياء العهود الماضية التي كانت مليئة بالقديسين والشهداء وكانت جمبتهم مليئة بالقصص عن السلف الصالح فكسر السامر ملل حياتهم وأمددهم بحصيلة من الحكايات والنواذر التي أسعدهم وأدهشتهم . واستمر السامر أيام عديدة حتى لم يعد هناك ما يقال سوى مقارنة حاضرهم التعيس بهذا الماضي المبهر السعيد وسوى الحديث عن مأسى حياتهم اليومية وحكايات الفقر الذي يعيشون بنابه ..

ولم يعد الاجتماع طريضاً بل أصبح مصدرهم وشجن وامتلا بالشكوى والنياح ولطم الخدود وشق الجيوب .. وعندما تدهور الموقف إلى هذا الحد إنبرى شيخ عجوز يذكرهم بالسبب الحقيقي لهذه الاجتماعات . قال لهم إن حكمة الزمان علمته أن كبر النبوءة جائز وما عليهم إلا أن يخلعوا ملابسهم عند الفجر ويهرعون إلى الحقول قبل بزوع الشمس مهليين مكبرين .. وعندما تعلق صوت المؤذن بصلة الفجر سارعوا إلى رمي جلاببيهم على الأرض وجرت أقدامهم الكثيفة تدق على الأرض في اتجاه الحقول آخذة في طريقها البيت الذي يضم اللجان الثلاث فتهادم على من فيه ..

أدب وقد وتحقت النبوة ■

دولت

طارق المهدوي

وبمضي الزمن أخذت نضوج هؤلاء وأولئك ينموا ويتعدد فبدأت مصالحهم تتدخل وتتقاطع مما اضطررهم إلى إبرام بعض التحالفات فيما بينهم، الأمر الذي أسفر عن تشكيل عدد محدود من التكتلات الأخطبوطية ذات المؤسسات القابضة، التي تتغلغل في كل شبر داخل الدولة والمجتمع لتؤدي أدواراً موازية لوظائف الدولة والمجتمع، دون الخضوع للقوانين الرسمية المعمول بها في الدولة أو للأعراف الواقعية المترعية في المجتمع، فيما يشبه عصابات "المافيا" المعروفة على المستوى العالمي، لاسيما مع استعانت التكتلات الأخطبوطية المصرية في انشطتها المتعددة ببعض العناصر البشرية كمستشارين وخبراء وقادة ميدانيين، من بين الأجانب الذين سبق لهم العمل لصالح عصابات "المافيا" العالمية. إلا أن أهم التكتلات المصرية خلال ربع القرن المنصرم كانت هي تلك التابعة للمجهات الأمنية المعنية والتابعة لـ"العسكر النفط الخليجي" والتابعة للمعسكر الأمريكي - الإسرائيلي، إلى جانب تكتلات أخرى أقل أهمية تابعة للفئات الطفيفية المحلية وللتيار السلفي الإسلامي وللجماعات اليسارية الشعبوية وغيرها). عقدت التكتلات المصرية فيما بينها عدة اتفاقيات لتسوية نزاعاتها

(١) مع بداية عصر الانفتاح الاقتصادي ظهرت في مصر مراكز القوى الجديدة سواء من الرجال ذوي السلطة والمال أو من النساء ذوات الشهرة والمهارات الجنسية الناضمة

أدب ونقد

المنافسية وتوزيع مناطق ومجالات النفوذ، ولوضع الحدود الفاصلة لتنظيمات والتزامات كل تكتل حسب ترتيب موقعه داخل هرم القوة، إلا أن ذلك لم يمنع انشقاق بعض الفصائل والأجنحة عن تكتلاتها الأصلية وانتقال أعضائها إلى تكتلات أخرى، كما أنه لم يحد من تكرار الخروقات والتجاوزات التي كان أي تكتل لا يتوانى عن ارتكابها كلما قيسره ذلك للتنصل من تعهداته أو لتوسيع نطاق امتيازاته، لاسيما وقد نجح كل واحد من التكتلات الثلاثة الكبرى في اختراق الآخرين للتجسس عليهم بواسطة أدواته الخاصة، مع احتجازه لبعض أتباعهم كرهائن تحت يده يمكن استخدامهم عند الضرورة ضد تكتلاتهم الأصلية. ورغم وجود حالات نادرة للعضويات المزدوجة إلا أنه كانت هناك حالة واحدة للعصوية المثلثة وهي "دولت"، التي تحمل نقباً عائلياً مدوياً يكشف انتمائها العرقي لأكبر قيادات الجهات المعنية، وقد تزوجت في أواخر ثمانينيات القرن العشرين من الابن الأصغر لشيخ مشايخ شركات توظيف الأموال المصرية، وهي تشغل في الوقت ذاته مركزاً مهمَا باللجنة العربية - الإفريقية للمشروعات المشتركة، والواقعة في "القاهرة" كإحدى أهم الواجهات العلنية التابعة سراً لمكتب "السفاري" والذي يتخذ له موقعاً في العاصمة الفرنسية "باريس"، ليتولى من هناك القيادة العلنية لجميع الأفرع الخارجية المنتشرة على امتداد العالم كله لكافحة الأنشطة الشعبية المعادية للأطمعان الأمريكية، بتوجيهه عضوي مباشر من الجماعة السرية المعروفة مجازاً باسم "المكارية" والتي تضم أصدقاء الجهاز المعروف يقيناً باسم "سي-آي-إيه".

(٢)

كان شيخ مشايخ شركات توظيف الأموال قد تفاضى متعمداً عن المغامرات الجنسية الفاضحة والمفضوحة داخل البلاد وخارجها لزوجة ابنه "دولت"، في إطار خطته لاستغلال عضويتها بالتكتلين الآخرين الذين ينافسان تكتله بهدف حماية ما سبق أن انتزعه بالخداع من أموال الشعب المصري، عقب تلقيه لـإفادات عبر جواسيسه بوجود خطة لضرب شركات توظيف الأموال باعتبارها تمثل الجناح الاقتصادي للتكتل التابع لمسكر النفط الخليجي، فأودع الشيخ العجوز ما يحوزه من أموال في حساب سري باسم "دولت" لدى أحد بنوك سويسرا لإبعاد هذه الأموال عن أيدي منافسيه، إلا أن التعاقد المبرم بينه وبين البنك بشأن الحساب المذكور كان لا يسمح بالصرف إلا بموجب توقيعين اثنين معاً من ثلاثة توقيعات لها وله وزوجها الذي **أدب ولفظ** هو ابنه الأصغر، مما يعني أن "دولت" تعجز بمفردها عن التصرف في

الأموال المودعة باسمها، بينما يستطيع الشيخ العجوز بالمشاركة مع ابنه التصرف فيها على أي وجه بما هي ذلك نقلها إلى أوعية بنكية أو استثمارية أخرى بعد انقضاء الغمة المنتظرة!!.

في إطار مصادرتها لجميع شركات توظيف الأموال انقضت الدولة على أملاك الشيخ العجوز، فلم تجد بحوزته سوى بعض المقومات العينية والعقارية التي تقل قيمتها عن عشرة بالمائة من إجمالي الإيداعات الشعبية لديه، حيث كانت التسعون بالمائة المتبقية قد سبق له تحويلها إلى عملات أجنبية وإيداعها في حساب سري لدى البنك السويسري باسم "دولت"، والتي سارعت من جانبها باستئجار نفوذها في الدولة والمجتمع والناتج عن عضويتها المثلثة في التكتلات الكبرى لإبقاء الأموال المودعة باسمها بعيدة عن المصادر، ثم قامت بتسليم سلاح ناري ملعون لزوجها إلى قائد القوة المنفذة لعملية الهجوم على شركات الشيخ العجوز، حتى يستخدمه في قتل أحد أفراد القوة المهاجمة لإلصاق التهمة بزوجها الذي ما ثبت أن صدر ضده حكم بالإعدام وتم تنفيذه هوراً، في الوقت نفسه الذي استخدمت فيه كل ما تحوّله من مقومات إقناع سلطوي ومالى وجنسى ليموت الشيخ العجوز مسموماً داخل سجنه. ويحصلونها على شهادتي وفاة زوجها وأبيه استطاعت "دولت" بسهولة أن تتصرف كما يحلو لها في الأموال التي كانت تنتظرها لدى البنك السويسري، والسابق نهبها من الشعب المصري بخدعه الريح الحلال!!.

(٣)

استطاع التكتل التابع لمعسكر النفط الخليجي بعد عقد زمني كامل أن يتتجاوز محنّة تدمير جناحه الاقتصادي المتمثل في شركات توظيف الأموال، واستعاد نفوذه مجدداً في الدولة والمجتمع بالاعتماد على أجنحة أخرى حديثة أعادته إلى قلب المثلث الذهبي لهم القوة، واحتفظت "دولت" ببعضيتها المثلثة كسابق عهدها مع احتفاظها لنفسها بالأموال المنهوبة من الشيخ العجوز، الذي كان قد سبق له أن نهبها من فقراء الشعب المصري المطلعين إلى الريح الحلال، وهي إطار عضويتها المثلثة تلقت "دولت" تكليفاً موحداً بثلاثة توقيعات ممن تتبعهم في التكتلات الثلاثة، لاستخدام كل ما تحوّله من مقومات استدرج سلطوي وغواية مالية وإغراء جنسي لإدخالي في أي واحد من "بيوت الطاعة" التابعة لأي واحد من التكتلات الثلاثة، بعد أن أذهب ونفّد

حالت الإرادة الإلهية عدة مرات دون تصفيتي جسماً رغم تكرار

محاولاتهم وتنوعها، عقاباً لي على ما يتهمني به من إخباري لثلاثتهم إثر نجاحي في تسجيل أهداف صحيحة هرت شباكهم، مثل حرمانى للجهات المعنية من بعض أسلحتها الاستبدادية والتي كان آخرها سلاح منع سفر المواطنين المغضوب عليهم، لاسيما وأنني كنت قد استصدرتْ لتوي أحكاماً قضائية نهائية وحاسمة بنزوله من أياديها بعد أن أساءت استخدامه ضدّي باعتباري أحد المغضوب عليهم، إلى جانب استمرار انتقاماتي لمعسكر النفط الخليجي واتساع نطاق معارضتي لأنشطتهم المشبوهة في كتاباتي المنشورة، أما المعسكر الأمريكي - الإسرائيلي فلا ينسى قيادتي في بداية ثمانينيات القرن العشرين لظاهرة جماهيرية كاسحة ضدّ أول وجود لجنوح إسرائيلي بمعرض القاهرة للكتاب، حيث تم تدمير جناحهم وإنزال نجمتهم السادسة تحت الأقدام مع استصدار قرار سيادي فوري بالاستجابة لطلب الجماهير الغاضبة بعدم استضافتهم مجدداً في المعرض¹¹.

بعد دراستها المعمقة لبياناتي التفصيلية الموجودة داخل ملفاتي الشخصية، بما تحويه من أفلام "مناورات الفراش" السابقات تقاطها لي على امتداد مختلف الأزمنة التاريخية مع سيدات الترفيه التابعات لمختلف التكتلات، شرعت "دولت" تتحرّك تجاهي، فكلفت أحدي قابعاتها من المحبيّين بي في دوائر وجودي الطبيعية بدعوتني إلى احتفال صاحب يستضيفه قصرها الفخم الواقع في ضاحية "٦ أكتوبر"، بمناسبة رأس السنة الأولى للعقد الأول في الألفية الثالثة، وعندما جلستَ بمفردي أمام بار المشروعات اقتربت مني "دولت"، ثم جاورتنِي خلال جلوسي على مائدة الطعام لتمارس معي مختلف الألعاب الاحتكاكية المثيرة، حتى التصقنا ونحن نرقص معاً فوق المسرح الخشبي المجاور لحمام السباحة، ومع حلول ساعات الصباح الأولى انتبهتُ إلى مغادرة جميع المحتفلين بمن فيهم صاحبة الدعوة لنبقى في المكان بمفردنا أنا وهي وثالثنا الشيطان، كما انتبهتُ إلى استغراق عجلات سيارتي في سبات عميق، فتجاوبيتُ مع ندائها الأنثوي الملح للصعود معاً إلى غرفة النوم الرئيسية بالطابق الثاني، حيث اكتشفتُ على الفراش أنها تعرف عني الكثير من المعلومات، في حين أنها لا تسمح لي سوى بمعرفة اسمها الأول فقط "دولت"¹².

(٤)

أدب ونقد نظراً لانتهائي إلى ذلك النوع من الرجال الذي لا يشعر بالراحة إلا على فراشه الخاص، سواء عند النوم أو الترفيه، فقد تمسكت

برغبتي في أن يكون لقاءنا التالي بمنزلي مقابل تأجيل معرفتي للمعلومات الأساسية عنها لحين حلول الوقت الذي تراه هي مناسباً. وفي الليلة المتفق عليها حضرت "دولت" لزيارة وهي ترتدي ثوباً شفافاً تم اختصاره كثيراً من أعلاه وأسفله، ورغم أننا بقينا حتى صباح اليوم التالي نترعرع معاً على فراش الهوى لتدفئة، حيث حرص كل واحد فينا على ممارسة كل ما سبق أن تعلمه من فنون المطاراتات الغرامية لامتناع الآخر، إلا أنها أصابتني بحيرة شديدة بمجرد نهوضنا الأولى من فوق الفراش لتناول العشاء، حيث خاطبت جهاز اتصال يشبه زر البالطو بقولها "الهدية"، فإذا بجرس باب منزلي يدق فتسارع هي بالذهب لتعود حاملة كعكة كبيرة من النوع المحشو والمغطى بالشيكولاتة التي أحبها، ولما فرغت علبة سجائرها قبيل الفجر عاودت مخاطبة نفس الجهاز قائمة "الدخان"، ليدق جرس الباب مرة أخرى وتذهب لتعود بعلبة سجائر جديدة لها وكيس تبغ من النوع المميز الذي استخدمه في غليوني، وهي المرتين تمسكت "دولت" بما سبق أن اتفقنا عليه من تأجيل حصولي على أي معلومات بشأنها حتى تقرر هي ذلك.

في الصباح وجدت الصحف اليومية قد تم دفعها إلى داخل شقتي من أسفل الباب بخلاف المتفق عليه مع البائع الذي كنت قد الزمته بتسليمي الصحف في يدي، تحاشياً لابتلاhlها بالماء عند تنظيف العمارة ومنعاً لقيام أحد الأطفال الأشقياء بسحبها إلى الخارج في إطار اللهو، فلما اتصلت تليفونياً بالبائع مستفسراً أفادني وهو مذعور بأن العمارة قد حوصلت منذ الليلة السابقة بسيارات سوداء مصفحة بدون أرقام، تحمل عدداً كبيراً من المسلحين الذين أحاطوها من كل الجهات، وإن مسلحين غيرهم قد احتلوا مداخل العمارة وانتشروا في ممراتها وأروقتها، وألزموا السكان والبواoين بعدم الخروج أو الدخول أو حتى الإطلال من نوافذهم وأغلقوا المحلات التجارية بدعوى وجود حالة طوارئ قصوى مؤقتة، مشيراً إلى أن أحد هؤلاء المسلحين هو الذي تسلم منه الصحف الخاصة بي ونهره دون أن يدفع له ثمنها، ثم انقطعت مقالتي التليفونية مع بائع الصحف، قبل اكتتمالها، ولكي لا تتكرر المضائقات التي أصابت جيراني بسبب زيارة "دولت" لي في منزلي فقد اضطررت إلى تبديل بنود الاتفاق معها، لتكون لقاءاتنا التالية في قصر "اكتوبر" مقابل أن تمنعني بمجرد وصولي إلى هناك المعلومات الأساسية التي تخصها وتبعد حيرتي بشأنها في الوقت

. ذاته.

آدـ وـقـ

(٥)

التزمنت من جانبي بالبند الذي يخصني في الاتفاق فاتجهت إلى قصر "٦ أكتوبر" واستجابت "دولت" لرغباتي فكشفت لي أوراقها بشكل مباشر وبكل وضوح، فالمطلوب مني هو دخولي بصفة دائمة ومعلنة داخل أي واحد من بيوت الطاعة العديدة التابعة لأي واحد من التكتلات الثلاثة الكبرى، ويقابل ذلك حصولي على حزمة عروض سخية تشمل فيما تشمله أوضاع مهنية وسياسية مميزة وتوكييلات تجارية وإعلانية رابحة وموقع قيادية في مختلف منظمات المجتمع المدني ومساحات مفتوحة في المؤسسات الإعلامية والصحفية الرائجة لتابعة انشطتي الثقافية، وغيرها من المقومات التي تمنحني السلطة والمثال والشهرة معاً بما يصاحب ذلك كله من وفرة في العلاقات النسائية المتنوعة، بالإضافة إلى نقل اسمى من الملفات السوداء التي تحوي المغضوب عليهم إلى الملفات الخضراء التي تضم الأحباء، دون أن يفوتها تحذيري من أن رفضني سيؤدي حتماً إلى استمرار محاصري على جميع الأوجه والتواحي والمستويات، حتى ينجح أحد التكتلات الثلاثة في نقل اسمى إلى الملفات البيضاء الخاصة بالذين تم محوهم وإزالتهم من الوجود. أسعدني وضوح الصفة فشرحت لها أنني لا أقبل سوى بالدخول في بيت طاعة الجهات المعنية باعتبارها جزءاً من النسيج الوطني رغم ميلها لاستبعاد أجزاء الوطن الأخرى، شريطة أن يكون دخولي مؤقتاً ومرتبطاً بهمة وطنية محددة ومشتركة ومتافق على أهدافها سلفاً بيني وبينهم دون أن تنطوي على أي ضرر بأجزاء الوطن الأخرى، وبحيث استعيد استقلاليتي بمجرد إتمام مهمتها أو التراجع عنها، لا أواصل مشروعى الخاص بمحاربة الفساد والاستبداد والتبعية، مؤكداً لها أن ذلك هو ما فعلته سابقاً وأفعله حالياً وسأظل أفعله في المستقبل دون أي مقابل وبصرف النظر عن ممارسات الجهات المعنية ضدى شخصياً.

لم تشا "دولت" تفويت فرصة وجودي معها في القصر دون أن تنفرد بي لتحصل مني على بعض المطارحات الغرامية، فحاولت إثارة رجولتي بما كانت تعلم يقيناً أنه يثيرني من أقوال وأفعال، دون جدوى حيث كان جسدي قد جف نظراً لغزارة ما فقده من عرق رغم كوننا في فصل الشتاء، كما كان دمي قد فرهارياً خارج عروقي التي أخذت تميل إلى اللون الأزرق، وأنا أسترجع في ذاكرتي ما سمعته عن شرور لا تحصى سبق أن تعرضن لها العديد من الرجال على أيدي جليسستي، بمجرد أن كشفت لي عن اسمها الكامل الذي ينتهي بلقبها العائلي المرعب. وعيباً استعانت "دولت" **أكـ وـنـكـ** بوصيفاتها المتنوعات الأشكال والألوان، اللواتي قمن بالاتفاق حولي

لتادية عدة رقصات التحامية عارية وشديدة الإثارة، وإزاء اصرارها على تلبية رغباتها الشهوانية معي، فقد أصدرت "دولت" أوامرها لـ أحدى وصيفاتها التي باغتني بحقنة عضلية اتضحت لاحقاً أنها تحوي جرعة مكثفة من المنشطات الجنسية، الأمر الذي دفعني كيميائياً لسايرتها بشكل آلي صرف يخلو من أي أحاسيس سوى الإحساس بوخر كل أنواع الأشكال والمسامير بمختلف أجزاء جسدي، حتى أني غادرت المكان مسرعاً بمجرد أن انتهيت من مهمتي الآلية وأنا أشعر بأنني كنت مفعولاً به وليس الفاعل !!.

(٦)

امتنعت "دولت" لأسباب عاطفية عن ممارسة الضغوط ضدي باستخدام أي واحدة من الأدوات الغليظة المتوافرة لديها، واستمرت تطاردني عبر أدواتها الناعمة لأتراجع عن موقفى الرافض للصفقة، ولنفس الأسباب العاطفية أقنعت رؤسائها بإيقائي ضمن بند الذين لا يزالون تحت التفاوض الناعم في خانة "ذهب المعز"، حتى وقعت أحداث الحادى عشر من سبتمبر عام ٢٠٠١ ووقف كبير كبراء هرم التكتلات العالمية في "واشنطن" يهدد الجميع على الملا، وهو يوجه أتباعه معلناً أن من ليس معنا بشكل كامل فهو ضدنا ويجب محارنته حتى القضاء عليه، وسرعان ما رفعت التكتلات المصرية الثلاثة الكبرى حالة التأهب والاستنفار الأمني والعملياتى إلى أقصى درجاتها، وقرروا ثلاثة ان يتحالفوا معاً للثأر من التكتل المسؤول عن أحداث سبتمبر، إلا وهو التيار السلفي الإسلامي الذي كانوا يظنونه قليل الأهمية فإذا به يقلب حسابات العالم كله رأساً على عقب، وتمثلت الخطوة التحالفية المشتركة الأولى بينهم في محاولة تأكيد هيبيتهم، عبر إحالة جميع المستهدفين ضمن خانة "ذهب المعز" مثلي إلى خانة "سيفه البتار" بالتصفية الجسمانية المباشرة دون أن يشع لي عندهم أني رضم خلافاتي العديدة والعميقة معهم، فإنني لم أتوقف يوماً عن السعي بكل الوسائل لدى كل الأطراف للحيلولة دون حدوث ما حدث في سبتمبر أصلاً بإزالة دوافعه ومسبباته، ليس فقط عبر تجفيف منابع الإرهاب المحلي والإقليمي والعالمي، ولكن أيضاً عبر وقف الاستغلال الاقتصادي والظلم الاجتماعي والقهر السياسي، سواء بين الأوطان ويعضها أو داخل كل وطن على حدة، ولما كان خصوصي يعلمون أن نقطة ضعفي الجسمانية هي عمودي الفكري، الذي سبق لهم أن كسروه في **أدب وفن** محاولة فاشلة لقتلي بواسطة مصيدة عربات مصفحة أوقعوني

داخلها أثناء تأديتي لواجبي الوطني كدبلوماسي مصري في السودان، فقد قرروا توجيه إحدى أدواتهم الغليظة نحوه مجدداً لعلها تكون القاتلة¹¹.

تلقيتُ اتصالاً هاتفياً من أحد كبار قادة الجهات المعنية يبلغني فيه بصدور توصيات سيادية لتكتيفي بمسؤوليات مهنية وسياسية مهمة تلقي بمحاسبي وخبراتي وإخلاصي للوطن، وذلك في إطار الحرص على توحيد الجبهة الداخلية لتمكين الوطن من مواجهة التحديات الجسيمة التي هرّبتها أحداث سبتمبر على العالم كله، بما يضمن العبور الآمن للأزمة وتداعياتها القائمة والمحتملة، ودعاني محدثي إلى زيارته بشكل فوري هي مكتبه الواقع على الطريق السريع الدولي المؤدي لمطار القاهرة، رغم أن ذلك اليوم كان يوافق الجمعة الذي هو بمثابة الإجازة المقدسة للمصريين. وما أن وصلت بسيارتي الصغيرة إلى منتصف الطريق السريع حتى وقعت مجدداً داخل مصيدة عربات نقل ثقيل، انتهت بتحطيم سيارتي كلياً ثم دفعها وإننا بداخلها للسقوط من أعلى أحد الكباري العلوية¹².

(٧)

أرادت العناية الإلهية مرة أخرى الإبقاء على حياتي، فانتفخت وسائل الهواء الداخلية لتحيطني من كل الجهات وسقطت سيارتي فوق إحدى الأشجار الضخمة مما قلل من قوة ارتطامها بالأرض، لينتهي الأمر بتكسير ما تبقى من عظام سليمة في همودي الفكري مع فرم لحمي الحي ونخاعي الشوكى دون وفاتي. اتصلت عبر هاتفي الحموي بشرطة النجدة التي تكاسلت في حضورها على غير العتاد بحجة أن الاستدعاء تم خلال صلاة الجمعة، ولم تصطحب معها الفني المسئول عن تصوير الحادث فوتograفياً بحجة أن إجازته الأسبوعية توافق يوم الجمعة، وبدلأً من المسارعة بتنقل إلى المستشفى فقد تم ترحيلني مع سائقي عربات النقل الثقيل لنقسم الشرطة، بدعوى ضرورة تحrir المحضر قبل تحويلي رسمياً للكشف الطبي هي أحد المستشفيات الحكومية باستخدام "أورنيك عيادة ميري"، الأمر الذي اتضحك لاحقاً أنه يستلزم مبيتي في القسم حتى اليوم التالي انتظاراً لعودة المأمور من إجازته ليفتح درج مكتبه المغلق على دفتر "الأورنيك"¹³.

استمر الدم يتدفق بغزارة خارج فمي حتى أوشك حيati على التسرب مني، ولم يكن أمامي للنجاة سوى دقائق معدودات، قمت خلالها بالتنازل عن **آدبو** **ونقد** بلاغي والتصالح مع المشكو في حقهم والاعتذار لضباط النجدة

والقسم على ما سببته لهم من أزعاج، ثم تلمت ما تبقى من جسدي متوجهاً صوب أقرب مستشفى، حيث سقطت أرضاً فاقداً للوعي بمجرد وصولي، فاحتجزني الأطباء لإجراء عدة عمليات جراحية كبرى بهدف وقف النزيف الدموي وإزالة العظام المفتة التي تناشرت داخل جسدي وترقيع العمود الفقري المكسور، مع إعادة تثبيته بالشراطع والمسامير البلاستينية إلى جانب حقن التخانع الشوكي بملنشطات الحيوية الازمة ... وغيرها. وعند إفاقتني وجدت أمامي باقة ورد عليها بطاقة باسم "دولت" كانت تحوي سطوراً تنصحي فيها بتنفيذ التعليمات "الطبية" حرصاً على السلامة "العلاجية"!!.

(٨)

إذاء إصراري على تكرار المحاولات المضنية والمدفوعة بالعزيمة والعناد الإيجابي، استرجعت قدراتي على السير والحركة بشكل شبه طبيعي بعد عام كامل، زارتني خلاله "دولت" عدة مرات للتذكيري بأنه كان يمكنني تحاشي ما حدث لو كنت قد عملت بنصائحها، وفي زيارتها الأخيرة لي ساومتني على أن أتزوجها مقابل تدارك الأمر كله، بما في ذلك استصدار القرارات الازمة لعلاج عمودي الفقري بالمركز الألماني الأشهر عالمياً في هذا النوع من الجراحات، الأمر الذي أغضبني لدرجة أنني أشرت عكاذي الطبي في وجهها مهدداً إياها بالضرب، ليسارع عشرة من أتباعها المردة باقتحام غرفتي وهم يصوبون فوهات أسلحتهم النارية نحو راسي، فتراجعوا بإزال عكاذي إلى الأرض وطلبت منها ومنهم بأعلى صوتي أن يغادروا حياتي بلا عودة!!.

كان تحالف التكتلات المصرية الكبرى الثلاثة ضد تكتل التيار السلفي الإسلامي في أعقاب أحداث سبتمبر قد أضر بمصالح بعض القيادات والقواعد والأعضاء هنا وهناك، مما أسفر عن حركة انشقاقات واسعة في التكتلات الثلاثة، وسرعان ما انضم المنشقون إلى التيار السلفي الإسلامي واتفقوا فيما بينهم على تلقين رفاق الأمس درساً دموياً قاسياً، لاسيما وقد علموا بواسطة جواسيسهم، أن الاجتماع الدوري السوري التالي لتحالف التكتلات الثلاثة على وشك الانعقاد في أحد فنادق منتجع "طابا" السياحي المتاخم للحدود المصرية مع إسرائيل. اختار المجتمعون من أعضاء الوفود الثلاثة "دولت" لتتصدر طاولة الاجتماع باعتبارها المنسق العام نظراً لتبعيتها المثلثة، وبعد أن تبادلوا النصح والإرشاد بشأن الإنجازات والإخفاقات، عرضت "دولت" تفاصيل تجربتها الفاشلة معي كنموذج ميداني لحالة وصفتها بأنها نادرة، **أدب ونقد** وطلبت من المجتمعين دعمها بكل ما يرونها مفيداً لتعامل مع



حالي، وقبل أن يشرع الآخرون في التعقيب والتعليق كانت السيارة المضخمة التابعة للمتشدين قد اخترقت أسوار الفندق وجدرانه ثم وصلت إلى غرفة الاجتماع الدوري السوري، ليقع انفجار مدو يؤدي إلى انهيار الفندق كله على رؤوس من فيه، وتتكفل القوة التدميرية الهائلة للعبوة التفجيرية الضخمة بتسوية الانقاض بالأرض ودفن الجميع تحت الركام، حتى أن أجهزة الإنقاذ والإطفاء والإسعاف والدفاع المدني قد استغرقت عدة أسابيع لتجمیع أكثر من مائة قطعة بشرية متباينة مع بعضها في لفافة قماشية، للحصول على جثة غير مكتملة لسيدة متسلطة كانت

عائلة أبو قويق

فاروق الجبالي

الأول هو الغيط ، والثاني هو المنزل ، والثالث هو المسجد ، ولا يعرف شيئاً عن المدينة التي تبعد عنه سبعة كيلو مترات.

في صباح شتوى ذهب الرجل إلى الغيط كعادته كي يرى الزرع ، وفي اتجاه الساقية بينما هو يضع (الناف) على رقبة الجاموسه التي يعدها كي تدور في الساقية رأى غرابة واقفاً على راس الجاموسه ويصبح ، ويفطرته التي تسري في جسده . تأمله الرجل وابتسم وقال له

- مالك؟

رد الغراب

- قاق .. قاق

فابتسم قائلًا

- أنت تقول إن هنا زلعة ذهب؟

واشار بفأسه .. الغريب أن الغراب طار وحط فوق الأرض ينقر بمنقاره . هنا بدأ الفلاح ، محمد ، يضرب بفأسه في الأرض إلى أن أخرج زلعة ذهب ، حملها ولفها في جلبابه الذي يضعه بجوار الساقية ، ابتسم للغراب وشكراً .. حملها معه بعد أن انفض من رأس الأرض ، وسرد الحكاية لزوجته عن هدية الغراب ، وأخرج لها الزلعة الصغيرة ..

فابتسمت وصاحت في وجهه قائلة

هذه الشخصية التي سأرويها لكم هي شخصية رجل فلاح بسيط لا يعرف في الحياة سوى ثلاثة أشياء فقط ..

آدبو نقـ

- اسمع يا محمد.. اكتم على الخبر، ماجون..

ده رزق بعنه رينا لينا.

لكنه لم يقبل منها هذا التفسير وقال

- سأحمل هذه الزلعة إلى العمدة

صاحت زوجته

- بس فام دلوقتنى والصباح رياح.

مع نسمات الصباح التي لم يغفل لزوجته فيها جفن وهي تفكرة في حيلة تخرج بها من هذا العناد الذي صمم عليه زوجها، فقامت بعمل خمس فطائر، مشلتت، وقطعتها قطعاً صغيرة، وحملتها في غريل، صعدت بها إلى سطح منزلها، وحين لمع النهار أسقطتها فوق رأس زوجها الجالس في الدهاليز ينتظر الفطور، إلا أنه صاح قائلاً

- ما الذي يجري؟

ابتسمت له

- اسكت يا محمد .. الدنيا بتمنطر فطير مشلتت.

قفز يلمم الفطير في حجر جلبابه وكل حتى شبع وابتسم لها قائلاً

- ياه .. الخير بقى كتير قوى.

- أيوه يا خويا رينا كريم

تأملها زوجها وقال لها

- أعطنى الزلعة كي أذهب بها إلى العمدة.

لكنها أخرجت ما بها ووضعت بدلاً منه طوب، واعطتها له وذهبت معه إلى منزل العمدة الذي استقبل عم محمد ، بترحيب قائلاً

- خير

- خير يا حضرة العمدة.. أنا يا عمدة لقيت الزلعة دي هي الأرض،

الغراب هو اللي دلني عليها.

- ماذا تحمل هذه الزلعة يا محمد؟

- بها ذهب يا حضرة العمدة.

مد العمدة يده في الزلعة بهفة وأخرج منها الطوب وقال

- ده طوب يا محمد

- طوب؟! طوب ازاي؟ أنا شايف الذهب بعيني

أذهب ونقد وتأمل زوجته وانهال عليها ضرباً.. فين الذهب؟



- دهب ايه يا راجل؟
 - أسكته العمة عن ضرب زوجته التي كانت تصيح
- ده راجل عقله خفيض..
 - تمسكه من ملابسه وتجره من يده.. خللينا نروح بلاش فضائح.
- تأملها العمة ثم صاح
 - قل لي يا محمد .. حصل ده فى اي وقت؟
- امبراح يا حضرة العمة لما الدفيا كانت بتهمطر فطير مشلتت
 - ابتسم العمة فى وجه محمد، وقال له
- ارجع مع زوجتك للبيت وأنا هاشوف الحكاية ايه.
 - خرج الرجل غاضباً من منزل العمة الذي أشاع في البلد خبر عدم محمد، وأصبح لقبه في القرية «عائلة أبو قويق».

٢٧

رحمة محمود الدسوقي

غادة فاروق

جملة انهيت بها رسائلة الماجستير واختراها المشرف كنهاية للمناقشة قبل إعلان حصولى على الامتياز مع الإشادة بجرائتها.. قدرتى التامة على تناول موضوعها اللافت.

الاختراقات الأمنية والتجاوزات في سجون مصر، ونسىت أن أضيف أن الأماكن أيضاً تحفر علامات في الذاكرة، الأماكن هي عدوة النساء،
نعم لن أنسى أبداً، قسم أول، ضباطه.. عساكره، ومسجونيه.
أشخاص لم أكن لأقابلهم لولا القدر .. طبيعى العنيفة التي دفعتنى
لثغره يدت للبعض مجنونة لكنها بالنسبة لى تجربة فريدة، مفيدة،..
ليس فقط.. مني على المستويين العلمي، والعملى.. على المستوى
الشخصى كشفت كم كنت واهمة .. اظهرت شدة الشبه بينى وبين نورا،
في بيت الدمية.

قد يتوجه مني بعضهم في دوامة الحياة لكن ما أنا على يقين منه أن البعض الآخر كرهته أم أحببته سيظل يؤرق ذاكرتى إلى الأبد.

ربما أنسى عبيير، طفلها دائم البكاء.. زغدانه ابنتها العميماء التي
يستثمرها أقاريبها في العمل أم هاشم.. هندأ .. سناء، إصرارهن على
التسول الذي يعرضهن للحبس معظم الوقت لكن كيف أنسى (بيسه)،
زعيمتهم.. سوابق شكلأ، ومضموناً .. تجد في الحجز بيتأ لها .. ملجأا
من عقاب أمها الحازم عند تأخرها في الرجوع.

لا يغفيها كونها مرشدة من الإهانات والضرب.. تتعاطى المخدرات
وتدخن بشراهة

الأشخاص
الذين متوقع
اللاتحبهم هم
الذين لا
تساهم أبداً

أدب ونقد

رغم معرفتي بکذبها .. کشفها من الوهله الأولى .. كنت أجدها مسلية.. کوميدية..
ضحكـت كثيراً على حکـاويـها و لـكـنـتها الصـعـيدـيـة.

العجب في الأمر رغم كرهي لأمثالها.. أحياناً أتعاطف معها.. أضع اللوم على الجهل
والفقر لما آلت إليه حالها.

هل بإمكانى أن أتجاوز حمى ؟ (جوانا .. هيلين، إسقاطهما من ذاكرتى هيلين تلك الأثيوبية الجميلة، وجهها المنمنم .. ضحكتها الرائعة .. رفض سفارتها لترحيلها تركها تعانى .. جريمتها التسلل على الحدود.. رغم عريتها المشوهة التي تعلمتها فى السودان بلد هروبها الأول .. استطعنا التواصل .. حكت لي كل صغيرة وكبيرة فى حياتها .. ما فرت إلا من الجوع.. الفقر.. هرباً من الحروب الدائرة فى بلدها.. سعدت جداً بـاستطاعتى مساعدتها .. إخراجها.

ـ جوانا، جرائمتها إذا جاز لنا أن نسمى الحب جريمة، أحببتها منذ اللحظة الأولى..
ـ آمنت ببراءتها ، طفلة في السادسة عشر من عمرها .. لم تجد من يساعدها على
ـ الاختيار، أحببت تاجر مخدرات فإذا بها تدان بالاتجار وهو بالتعاطي.

شعرت أن براءتها انتصارا شخصياً لى رغم علمي أن هذه التجربة القاتلة ستطاردها إلى الأبد.

ربما يسقط سهواً من ذاكرتي عساكر مثل «الجوهرى - ياسر - أبو منه»، لكن عسكري مثل «إبراهيم» لا يمكن أن ينسى، نموذجاً لعسكري الأفلام.. أثبتت المثل القائل: «حمسها حراميها، حرامى غبى .. مكشوف للجميع يسطو على زيارات المساجين .. ينقص تعزيمهم .. يسهل كل ما هو ممنوع في الحبس، ويصر ببسجاحة على ما هو عليه.

أنسى ضياء الدين أحمد حلمى - هانى - أشرف، بخفة ظله .. طيبته..، اتغافل عن التلوث السمعى الذى ثوث به آذاننا بشتائمه الفظيعة لـ د. وزه، وزملائه أطفال حجر الحدث المستفiriزين.

لكتنى أبداً لمن أنسى (معتز)، بتدينه .. أخلاقه العالية، والأهم (محمد علام)، و(محمود الدسوقي)، الملازمان اللذان أدين لهما بالكثير.. كونا محطة فارقة فى حياتى. محمد علام، أقصر وأسوا ضابط فى القسم .. صفر سنـه.. لقب بيـه - السلطة المنوحة .. نموـا عقدة النقص بداخلـه. تعرفتـى لماـل إلـيـه حالـ الـبلـد منـ فـسـاد لمـ أـشـغل نفسـى بمـعـرـفة كـيف قـبـلوـه فـى كلـية الشرـطـة، أـدـين لـه بالـفـضـل الأـكـبـرـ فى حـصـولـى عـلـى الـامتـياـز معـ مرـتبـة الشرـف.

صورته وهو يضع قدمه فوق رأس أحد الأطفال بعد تقييد يديه

أدب ونقد وقد يثيره مثيراً بمفتاح في يده إلى مؤخرته متلفظاً بكلمة ساقلة كانت من مقومات رسالته .. دعمتها كثيراً هي وصور أخرى.

إحداها وهو محاط بعساكره .. ينهالون بالضرب على شاب أخذ للتحري .. جريمته أنه استعمل حقه كمواطن حر وطالب بحسن المعاملة.

الصورة التي أحدثت فارقاً د هشام بيه، نائب المأمور .. يبصق في وجه أحد المساجين شاتماً شتائم فظيعة تخيلت أن رتبته العالية تعفيه منها.

نظرات محمد علام المتشفية وهو يكيل اللكمات لشاب .. يكسر محمول آخر جته له ببسه، أمام حسرة صاحبته اثبتت رأى أسامة زميلي أنه يعاني من عقدة نقص، أما إغفاله وجود صحافية تحقيقات هي من أبلغ عن نفسه بعد اقتحام الإنقاذ أكبر فنادق مصر، واستطاعتتها دخول غرفة الأمن والحصول على هاتف رئيس الأمن يدل على قلة خبرته .. ثباته، والقطاط الصور التي معظمها في خدمته ستظل علامه سوداء في سجله.

يأثرك منذ اللحظة الأولى.. ليس توسامته .. خفة ظله .. لطيفته .. رحمته .. الصورة المثالية لما يجب أن يكون عليه الضابط.

يحبه الجميع .. الوحيد الذي رأيته يعترض شعب المجرمين دون حراسة .. فنراهم كثيرة استطاع فضها بشجاعة .. مواقف متعددة تدل على معدنه الأصيل .. أصله الطيب .. شهامته.

يوم مرضت هيلين كادت تموت .. سارع بإحضار الطبيب.. اشتري الدواء على نفقته .. دوام على متابعتها.

لحظة كاد الجميع يموتون من العطش بسبب انقطاع الماء المتكرر، والتتجاهل المستمر من جميع الضباط على مدى اليوم . صورته يحمل زجاجات ضخمة ملأها من السكن.. يدور بها على المساجين..

الصورة الإيجابية الوحيدة .. الذريعة .. الحجة التي اتخذها (زوجي)، عقيد الشرطة .. صاحب المركز المرموق في الداخلية عندما طلب عدم النشر معللاً تصريحات الآخرين بأنها سلوك شخصي.. ليس استغلالاً للنفوذ لا يستحق أن نزيد من كره الناس للشرطة.

ستجيبني الأيام على سؤالين يدوران في رأسي.

هل بكتابية هذه القصة.. نشرها.. أكون خالفت وعدى محمود الدسوقي بعدم النشر خوفاً على زملائه أم أنني استطعت الخروج من شرقة الضغوط .. مصيدة الزوجية .. انتقلت إلى الحرية كما اختار، أبسن، (لنورا).

الأهم منهج من سيتبع ،محمد سامي وأكرم، الملازمين الجدددين بعد

أدب ورقة علمهما بنقل محمود الدسوقي إلى كمين المطار .. عقاباً على رحمته سفالة محمد علام أم نبيل محمود الدسوقي ■

الحبيبة التي لا تحبه

حمدى الأسيوطى

والشنطة البلاستيكية الرابعة بها ثلاث دجاجات مذبوحة على الطريقة الدنماركية.

لا زالت دافئة بعدها أعطى للعامل جنبيهين بقشيش لتنظيفهما وتجهيزها بشكل جيد لحظة أن كان يشرب كوباً من الشاي مع المعلم بحبخ الفرارجي

رغم ثقل حمل الشنطة الأربع عليه وكان يبدل من اليد اليمنى إلى اليد اليسرى إلا أنه كان فرحاً سيسعدهم بالفاكهة والأشياء الأخرى لم ينس الكبريت ولا الصابون السائل وأيضاً سلك الألمنيوم والزيت وأثنتين كيلو سكر وشامي العروسه ربع كيلو وطماظم للسلطة ويطاطس للتجمير ومرقه الدجاج

بالأمس أيضاً لم ينس شيئاً ما في ثلاث شنطة بلاستيكية سوداء اللون البصل والثوم والبازنجان الأسود والأبيض وورق العنبر والفلفل وكيلو تيمون ولم ينس فول التدميس وبجنبه عيش وفقاً لتعليمات الحكومة

جلس وحيداً
بعدما وضع
الشنطة
البلاستيك
جانباً ثلاثة
منهما عبا فيها
الفاكهة موز
مغربي يعرف أن
ابنته الكبيرة
تحبه وفراولة
للبنات الأخرى
التوأم ورومان
منفلوطى
للحبيبة التي
لا تحبه

أدب ونقد

ولم ينس أن يحضر السكينة الكبيرة والمخرطة ومقص السمك من سنان السكاكيين
أول أمس كانت ثلاثة حقائب أخرى حوت ثلاثة كيلووات من السمك البلاطي بعد
نظافتها ومر على العلاف ليحضر كيلو مكرونة من كل صنف ولسان العصفور
· والفاصلية البيضاء وأيضاً قمع لزوم بليلة الصباح وفول التدميس والعدس أبو جبة
· وراجع الورقة التي كتبها له الحبيبة التي لا تحبه
استراح قليلاً أمام محل الكبير وتذكر أنه في هذا المكان كانت هناك ساحة شعبية
يتدرّب فيها هو ورفاقه على حمل أثقال الحديد عند الكابتن صلاح أيام الصبا وقد
ضبطه أبيه يشرب نصف كمية اللبن المخصصة للأسرة بالإضافة إلى أربع بيضات وبعد
أن أخذ العلاقة الساخنة ولعنات على الحديد ولعبة وابو الكابتن صلاح وأمه توقف عن
التدريب

حمل حقائبه البلاستيكية متوجهاً إلى موقف الميكروباص وضع الشنط البلاستيكية
فوق قدميه مرتكزاً عليهم وتصبب عرقاً رغم أن الجو كان لا يزال بارداً
وتذكر مداعبات زميله الذي كان يلعب الطاولة على المقهى والذي قرر له أنه سيشهد
يوم القيامة أنه شهيد كل يوم يحمل هذا الكم من طلبات البيت التي لا تنتهي.. ابتسم
له ومضى

أكمل السائق عدد ركابه وقرر أن الأجرة زادت ربع جنيه بناءً على طلب الحكومة تتم
الرجل اللئذ جنبه واللى وراءه وأيضاً المست الكبيرة العن أبوكم على أبو الحكومة - رأى
حيرتهم من خلف زجاج النظارة
انسابت السيارة من تحت النفق وأمام القسم لاحظ المتأرس الحديدية تمنع أي أحد
من الاقتراب .. ترى مما يخاف رجال الأمن ؟

على ناصية الهاiperنزل ليمشي بعده مسافة طويلة إلى أن يصل إلى بيته وفي
البلكونة الكبيرة شاهدتهم ومعهم الحبيبة التي لا تحبه يقفون يتضاحكون على نكتة أو
تعليق قاله الصغير الذي لا يشع

حتى الدور الثاني لم يهبط أحد منهم ليحمل عنه الأكياس البلاستيكية السوداء
نزلت الصغيرة تبتسم له جبت إيه النهاردة يا حلو
بينما يصعد إلى الدور الرابع لاهثا تتفاوز ضربات قلبه

تناول عشاءه وحيداً وتركها تشاهد قناة الشيخ الذي يفك السحر

آدـ وـقـ ويطرد الجن



ونام وحيدا ...

في الصباح الباكر مرتديا بدلته الزرقاء كان يحمل ثلاثة أكياس ملئت بالزيالة
القاها في الصندوق البعيد والذي تناشرت محتوياته من فعل القطة ...
وفي الميكرويابس المتوجه إلى التحرير أخرج نقوده ليدفع الأجرة
وتحسس جيبيه ليقرأ ورقة كتبتها له الحبيبة التي لا تحبه
بخطر ركيك (دقيق زورو - خميرة بيرة - بيكنج بودر - طبق بيض - سمنة البقرة
الحلوب - ماكينة البسكويت من عند أمك - الصاجات - خرطوم لأنبوبة -
استشوار الشمر من عند أختك - دستة كشكول ١٠٠ صفحة - فرشة
أدب ونقد شعر - كريم دوف - نصف كيلو حلاوة طحينية ■

القصة وما فيها

ماجدة عبد البديع

أشعر بغرية قاتلة ، لم أعد أعرف ما يسمى بالنوم العميق ، بل أحيانا لا أعرف طعم النوم.

أبذل جهدا كبيرا حتى يمر اليوم، ولكنه بلا روح ولا معنى.
أبحث عن الحب طوال الوقت» ولكنني لا أجده، ولا أعرف كيف أعيش
بدونه.

في كل تجربة حب جديدة، أشعر أنها التجربة الأجمل والأعمق، ولكن كما يقولون الشيطان يكمن في التفاصيل.

في كل تجربة حب جديدة، أشعر أنني صغرت عشرين عاما أو أكثر، بل أكاد أشعر أنني فتاة مراهقة، فيخفق قلبي بشدة من جديد، وكأنه يخفق لأول مرة، لكن للأسف تتكرر الكرة.

نعم للأسف، لأنني تعجبت من البحث عما يطلقون عليه الحب الحقيقي ، أو بمعنى آخر الحب الذي يعيش سنوات ويحمل في طياته أجمل الذكريات، الحب الذي يواجه الأزمات ويتحدى الصدمات، فهل هذا الحب مازال موجودا أم أنه قد فارق الحياة.. ومات؟

الحياة
أصبحت
مستحيلة في
هذه المدينة،
زحام خانق،
تلوث رهيب
في كل شيء،
السماء
والأرض
والأكل
والأخلاق، لم
يعد هناك
 شيئا صاف أو
جميل حتى
النيل الذي
أعشقه.

آدم ونَفَّ



مكتبة لسان العرب

www.lisanarb.com

lisanerab.com رابط بديل



يعلن مجلس أمناء

جائزه جلالة الملك سعدي الابطال للإبداع العربي

فتح باب الترشيح لجوائز المؤسسة

في دورتها الثانية عشرة

أكتوبر ٢٠١٠

فروع الجائزة وشروطها:

٢ - جائزة أفضل ديوان شعر : وقيمتها (عشرون ألف دولار)

- تمنح لصاحب أفضل ديوان شعر صدر خلال خمس سنوات تنتهي في ٢٠٠٩/١٢/٣١.

- للمتسابق أن يقدم بديوان واحد فقط على أن يكون الديوان منشوراً.

٣ - جائزة أفضل قصيدة : وقيمتها (عشرة آلاف دولار)

- تمنح لصاحب أفضل قصيدة منشورة في إحدى الجيلات الأدبية أو الصحف أو الدواوين الشعرية أو في كتاب مستقل صدر خلال عامين ينتهيان في ٢٠٠٩/١٢/٣١.

- يحق للمتسابق أن يقدم بقصيدة واحدة فقط على أن يرفق بها الأصل المنشور ، ولا تقبل القصائد المنشورة في نشرات إعلانية أو دعائية .

٤ - جائزة الإبداع في نقد الشعر : وقيمتها (أربعون ألف دولار)

- تمنح لأحد نقاد الشعر أو دارسيه المتميزين من قدموها في دراساتهم إضافة مهتممة في تحويل النصوص الشعرية ، أو رؤية جديدة لظاهرة شعرية محددة قائمة على أسس علمية .

- يحدد المتقدم المؤلف الذي يرشحه لنيل الجائزة وله أن يرسل بباقي مؤلفاته للاستئناس .

- يشترط في المؤلفات المرشحة أن تكون من رسائل الماجستير أو الدكتوراه ، وألا يكون قد مضى على صدور أحدهما أكثر من عشر سنوات تنتهي في ٢٠٠٩/١٢/٣١ .

الجائزة التكريمية للإبداع الشعري: وقيمتها (خمسون ألف دولار)

نفع لشاعر أسمهم في إثراء حركة الشعر العربي ، وهي جائزة لا تخضع للتحكيم بل آلية خاصة يضعها ويشرف على تنفيذها رئيس مجلس الأمناء ، والمخلولون بالترشيح هم أعضاء مجلس أمناء المؤسسة فقط .

شروط عامة

٧ - لا يجوز من سبق له الفوز بأي جائزة عربية أن يتقدم إلى القرع الفائز به قبل مضي خمس سنوات على فوزه ، على أن يتقدم بعمل آخر غير الذي فاز به ، وعلى المتقدم أن ينص في خطاب الترشح على أن العمل المتقدم به لم يسبق له الفوز بأي جائزة عربية ، وفي حال ثبوت العكس فالمؤسسة الحق في إلغاء نتيجة المتقدم .

٨ - لا يحق من أسمهم في تحكيم جوائز المؤسسة التقدم إلى المسابقة في أي فرع قبل مرور دوريتين من تاريخ مشاركته في التحكيم .

٩ - المؤسسة غير ملزمة بإعادة الأعمال المقدمة إلى المسابقة ، ويحق للمؤسسة إعادة نشر القصائد الفائزة ، ومخترات من أعمال الفائزين .

١٠ - آخر موعد للتقدم إلى فروع الجوائز هو نهاية يوم ٣١ ديسمبر ٢٠٠٩ .

١١ - تعلن النتائج في النصف الثاني من عام ٢٠١٠ ، وتوزع أجراؤها في شهر أكتوبر من العام نفسه .

١ - يقبل النتائج المقدم باللغة العربية الفصحى فقط .

٢ - لن يتم تقديم إلى فرع واحد من فروع الجائزة فقط .

٣ - على المتقدم أن يرسل نسخة من النتائج المتقدم به لنيل الجائزة .

٤ - لا يقبل النتائج التي يشتراك فيه أكثر من شخص واحد .

٥ - يرسل المتقدم خطاباً مبشرأ إلى المؤسسة يذكر فيه رغبته في الترشح لأحد فروع الجائزة ويحدد فيه النتائج الذي ينقدم به لتناسبه ، ويمكن للجامعات والمؤسسات الثقافية الحكومية والأهلية أن تقدم بترشح من ترغيب ، مع ضرورة إرفاق موافقة المرشح خطياً على ذلك .

٦ - يرسل المتقدم سيرة ذاتية وعلبة نهائية عن خطاب الترشح تشمل على : اسم الشهرة ، الاسم الكامل الوارد في وثيقة السفر ، تاريخ الميلاد ومكانه ، العنوان البريدي ، رقم الهاتف ، إتساجه الإذاعي ، ثلاث صور فوتografية حديثة (١٠ سم × ١٥ سم) .

المراسلات

ترسل طلبات التقدم والترشح لجوائز المؤسسة باسم السيد الأمين العام للمؤسسة إلى أحد العنوانين الآتية :

القاهرة، ص. ب ٥٠٩ المقطى ١٢٣١١ الجيزه - ج.م.ع، هاتف: ٣٣٠٣٧٨٨، فاكس: ٣٣٠٢٧٣٣٥ (٢٠٠٢))

تونس، ص. ب ١٠٧ تونس - تلفون: ٧١٣٢٨٩٠٣، تلفاكس: ٧١٣٢٨٩٠٢ (٠٠٢١٦)

الكويت، ص. ب ٩٩٩ الصفا ١٢٠٠ الكويت - هاتف: ٢٢٤١٥١٧٢ - ٢٢٤٠٦٨١٦، فاكس: ٢٢٤٥٥٠٣٩ (٠٠٩٦٥)

E-mail: Kw@albabtaiinprize.org

التحكيم:

يعرض النتائج المقترن على جسان تحكيم من الشخصيين في فروع الجائزة ، بعد اتفاق من مطابقته لشروط المعلنة ، وقرارات اللجنة تهانئه بعد اعتمادها من مجلس أمناء .